Einführungen

in

Shakespeare's Bühnen-Dramen

und

Charakteristik sämmtlicher Rollen.

Von

Wilh. Oechelhäuser,

Mitglied des Vorstandes der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Zweite revidirte Auflage.

Zweiter Band.

Minden in Westf.
J. C. C. Bruns' Verlag.
1885.

Wilh. Oechelhäuser.

Einführungen in Shakespeare's Bühnendramen

und

Charakteristik sämmtlicher Rollen.

Einführungen

in

Shakespeare's Bühnen-Dramen

und

Charakteristik sämmtlicher Rollen.

Von

Wilh. Oechelhäuser,

Mitglied des Vorstandes der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Zweite revidirte Auflage.

Zweiter Band.

Minden in Westf.
J. C. C. Bruns' Verlag.
1885.

Gedruckt bei J. C. C. Bruns in Minden in Westf.

Inhalt des zweiten Bandes.

Zweiter Band.

Othello.

Die Tragödie „Othello" erschien zuerst im Jahre 1622, also 6 Jahre nach des Dichters Tod, in einer vermuthlich auf eine Bühnenhandschrift begründeten Quartausgabe. Die im folgenden Jahre veranstaltete Gesammtausgabe der Shakespeare'schen Dramen (Folio) enthält den berichtigten Text; 1630 und 1655 folgten noch zwei Einzelausgaben.

Es giebt wenige Stücke Shakespeare's, bei denen es so sehr an bestimmten chronologischen Anhaltpunkten für die Zeit der Abfassung oder ersten Aufführung fehlt, als bei „Othello". Collier's Entdeckungen, wonach bereits 1602 und 1604 Aufführungen stattgefunden hätten, sind nicht als beglaubigt zu erachten. Die Kritik bleibt also bezüglich der chronologischen Klassifikation des Dramas auf innere Merkmale, Wahl des Stoffes, Komposition, Versbildung u. s. w. angewiesen. Während nun die älteren Kritiker „Othello" zu den spätesten Werken des Dichters zählen (nach Drake 1612, nach Chalmers sogar 1614), neigen sich die Shakespeare-Kenner unserer Tage immer mehr zu der Annahme einer weit früheren Abfassungszeit, etwa zwischen 1602 und 1605. Hiernach wäre „Othello" kurz vor „Lear" und „Macbeth" entstanden, was viel innere Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Zu der allgemeinen Popularität, welche „Othello" im Vaterlande des Dichters genoß und noch heute genießt, hat sich dieses Intriguen-Trauerspiel in Deutschland nicht vollständig durcharbeiten können, so groß auch der Umschwung der Ansichten ist, der sich seit

der ersten Aufführung in Hamburg, am 26. Oktober 1776, vollzog. Bekanntlich mußte Schröder die Tragödie, nachdem sie erst wenige Aufführungen erlebt, auf obrigkeitlichen Befehl wieder vom Repertoir absetzen; sogar der Versuch, Desdemona am Leben zu lassen, dem Stück einen „fröhlichen Ausgang" zu geben, blieb erfolglos. Der breite Spielraum, welcher der berechneten Bosheit und der blinden Leidenschaft eingeräumt ist, denen die liebliche Desdemona schuldlos zum Opfer fällt, und die für das natürliche Gefühl unfaßbare Liebe einer feingebildeten Europäerin zu einem Mohren, werden stets eine gewissermaßen abstoßende Wirkung ausüben, die namentlich dann im Zuhörer das Uebergewicht behält, wenn der Darsteller der Titelrolle es nur versteht, die wilden Ausbrüche der Leidenschaft, nicht aber die versöhnenden Momente des inneren Leidens und der tiefsten Reue zu zeichnen. Nicht Furcht oder Abscheu, sondern tiefes Mitleid mit dem Verfall der teuflisch mißleiteten Heldennatur muß der Eindruck sein, welchen die richtige Darstellung des Othello im Zuschauer zu hinterlassen hat. Bei keinem Stück Shakespeare's vielleicht vermag die Kunst der Darstellung so sehr die vielfach widrigen Eindrücke zu mildern, die sich uns bei der bloßen Lektüre aufdrängen müssen, wie beim „Othello".

Die Architektur dieser Tragödie trägt den Stempel höchster Meisterschaft; nur „Coriolan" und „Romeo und Julia" können sich ihr in dieser Beziehung zur Seite stellen. Nirgendwo ein Stillstand, ein Ermatten der Handlung; die Scenen der Peripetie, worin Shakespeare sonst häufiger strauchelt, gehören namentlich zu den höchsten dramaturgischen Leistungen. Die Oekonomie ist durchweg gleichartig; Form und Inhalt decken sich stets in unnachahmlicher Vollendung; dabei hat fast kein Stück Shakespeare's weniger episodische Beimischungen. Auch theilt „Othello" mit „Coriolan" den Vorzug höchster Klarheit in Charakteristik der Personen und Motivirung der Handlung.

Den Stoff entnahm Shakespeare einer italienischen Novelle aus Giovanni Giraldi Cinthio's Hecatommithi. Dieselbe ward von Chappuys in's Französische übersetzt; eine englische Uebertragung gab es nicht, oder ist wenigstens bisher nicht ermittelt worden.

Farmer vermuthet eine solche, wie denn überhaupt die englischen Kritiker meist mit mir der Ansicht sind, daß Shakespeare des Italienischen unkundig gewesen sei. Cinthio's Novelle bietet nur die Umrisse der Handlung; kaum irgendwo hat Shakespeare glänzender seine Meisterschaft bewährt, eine plumpe Erzählung zu einem vollendeten dramatischen Gemälde umzuschaffen. Dabei findet sich kaum Ein Stück freier von einem so häufig bei Shakespeare hervortretenden Fehler, nämlich der zu weit getriebenen Anlehnung an seine historischen oder novellistischen Quellen, dem Herübernehmen von Details, die mit der Anlage, die er dem Drama gab, nicht harmoniren. Nur Ein kleiner Anklang an diese gelegentliche Schwäche unsres Dichters dürfte im „Othello" nachzuweisen sein. In der Novelle verliebt sich nämlich der „schändliche Fähndrich" (außer „Disdemona" kommt nämlich kein Eigenname darin vor) leidenschaftlich in seine Herrin; da es ihm nicht gelingt, sie zu verführen, bildet er sich ein, dies komme daher, weil Desdemona den „Lieutenant" liebe, den er nun zunächst zu verderben beschließt. Wie man sieht, hat das Drama jenes Grundmotiv für Jago's Handlungen vollständig fallen lassen und durch Beweggründe ganz anderer Natur ersetzt. Dennoch taucht in dem ersten Monolog Jago's im zweiten Akt jenes Motiv der Novelle ganz unvermittelt einen Augenblick auf (Jago sagt, er liebe Desdemona, und denke Othello „wett zu werden, Weib um Weib"), um sodann wieder, ohne jede nachgelassene Spur, zu verschwinden. Im Allgemeinen sind die Abweichungen von dem Inhalt der Novelle im Gange der Handlung geringfügiger, als in der Motivirung und Charakteristik; die Figur des Othello (der Name ist nicht dem Cinthio, sondern einer Erzählung Reynold's entnommen) bietet insbesondere in der Novelle nicht den leisesten Anhalt für die sittliche Größe, mit der unser Dichter seine leidenschaftlichen Verirrungen deckt, und die ihn schließlich den Richterspruch an sich selbst vollziehen läßt. In der Novelle erschlägt Jago, unter Assistenz Othello's, Desdemona mit einem „Strumpf voll Sand", verräth Othello später an Cassio, der ihn in Venedig vor Gericht stellt; Othello wird gefoltert und später durch Desdemona's Verwandte ermordet; Jago endlich stirbt auf der Folter, nicht wegen dieses, sondern wegen eines später ver-

übten Verbrechens. Von Abweichungen untergeordneter Natur bleibt noch zu erwähnen, daß in der Novelle Jago selbst das Tuch der Desdemona stiehlt und daß seine Frau Mitwisserin aller Pläne ist, aber aus Furcht schweigt. Von den Personen des Dramas kommen der Doge, Brabantio, Gratiano, Montano, der Narr und Bianca in der Novelle überhaupt nicht vor.

„Othello" ist, unter L. Tieck's Auspicien, vom Grafen Wolf von Baudissin übersetzt; meine Bearbeitung gründet sich auf diese Uebertragung. Auf vielen Bühnen wird noch die Voß'sche Uebersetzung benutzt, die indeß der Baudissin'schen durchaus nachsteht. Von den Uebersetzungen neueren Datums verdient die Bodenstedt'sche unbedingt den Vorzug.

Wie bereits erwähnt, wurde „Othello" durch Schröder am 26. Oktober 1776 zum erstenmal auf die deutsche Bühne gebracht, ohne daß die herbe Tragödie festen Fuß fassen konnte. 1804 veranlaßte Schiller den jüngeren H. Voß, eine neue Uebersetzung zu liefern, welche er dann für die Bühne bearbeitete. In dieser Form wurde das Stück nach Schiller's Tod, am 8. Januar 1805, zum erstenmal in Weimar aufgeführt. Von da ab begann „Othello" sich immer mehr auf unserer Bühne einzubürgern, insbesondere seit West (Schreivogel) das Stück gegen Ende der dreißiger Jahre auf das Wiener Burgtheater verpflanzte. Die West'sche Bearbeitung und die Voß'sche Uebersetzung liegen auch heute noch den Aufführungen vieler deutschen Bühnen zu Grunde. Von den neueren Bearbeitern sind Ed. Devrient und Franz Dingelstedt zu nennen.

Die gangbaren Bühneneinrichtungen des „Othello" weichen nicht wesentlich von einander ab und beschränken sich meist auf Kürzungen. Bei seiner außerordentlichen Länge bedarf das Stück derselben sehr; nach Fleay's neuester Zählung hat es nicht weniger als 3324 Verse und ist das achtlängste von Shakespeare's Dramen. Wenn aber schon beim „Coriolan", der nur wenige Verse mehr zählt, der besonderen Schwierigkeiten gedacht ward, ein Stück von so bewunderungswürdiger ökonomischer Harmonie wesentlich zu kürzen, so gilt dies in noch weit höherem Grade von „Othello". Ungewöhnlich groß ist übrigens die Zahl von Streichungen, welche durch Anstands-

rücksichten geboten werden; der Cynismus Jago's liefert insbesondere eine Blumenlese der verfänglichsten Aeußerungen über sexuelle Beziehungen. Die eigentliche Scenirung anbelangend, so bietet bei keinem der größeren Stücke unseres Dichters die Uebertragung von der altenglischen auf die moderne Bühne geringere Schwierigkeiten, als beim „Othello"; und keines beinahe erfordert eine so geringe Zahl von Veränderungen des Schauplatzes innerhalb der einzelnen Akte. Auch war die heute gebräuchliche Eintheilung der Akte und Scenen bereits in der Folio-Ausgabe von 1623 enthalten, welche nur die zweite Scene des dritten Aktes mit der dritten, auf gleichem Schauplatz spielenden, zusammenzog und im Ganzen 14 Scenen umfaßt, — weniger, als irgend ein sonstiges Trauerspiel Shakespeare's. Freilich muß der moderne Zuhörer seine scenischen Ansprüche auf Uebereinstimmung von Schauplatz und Handlung wesentlich auf den Standpunkt der altenglischen Bühne zurückschrauben, wenn er z. B. die höchst verschiedenartigen Vorgänge im dritten und vierten Akt ohne Scenenwechsel abspielen sieht.

Meine Bearbeitung geht in den Kürzungen nicht ganz so weit, in der Zusammenlegung der Scenen weiter, als die meisten gangbaren Bearbeitungen. Die fünf Akte zerfallen bei mir nur in neun Scenen, vier zu zwei und einer zu einer Scene; es sind also nur vier Verwandlungen innerhalb der Akte erforderlich, meist so einfacher Natur, daß sie das Fallen des Zwischenvorhanges (den man, wie schon öfter erwähnt, überhaupt bei Shakespeare möglichst vermeiden soll) unnöthig machen.

Der Bühnenerfolg des vorliegenden Stücks hängt hauptsächlich von der virtuosen Besetzung der drei Hauptrollen: Othello, Desdemona und Jago ab.

Othello fällt im Stück die Aufgabe zu, die Leidenschaft der Eifersucht in ihrer denkbar höchsten Steigerung zur äußeren Erscheinung zu bringen. Und dennoch ist er in den Grundtiefen seines Charakters gar nicht zu dieser Leidenschaft angelegt. Von jener gemeinen Eifersucht, die in einem mißtrauischen, unedlen Charakter,

im Mangel an Selbstachtung und an Achtung Anderer wurzelt und aus sich selbst ihre Nahrung zieht, ist bei Othello keine Spur. Es bedurfte der Pädagogik eines wahren Teufels, um seine fast kindliche Arglosigkeit, sein unentweihtes Vertrauen zum Gegenstand seiner Liebe, zu vergiften. Wenn deßhalb Othello im Volksmund zum Typus des Eifersüchtigen gestempelt wird, so ist dieß nur nach der Seite der äußeren Erscheinung, nicht der inneren Veranlagung richtig. Sein ursprünglicher Charakter war nicht für die Aufnahme dieser Leidenschaft, wohl aber sein Temperament zu deren höchster Steigerung prädisponirt, nachdem einmal das Gift von außen her in den Organismus eingebracht worden war. Und gewiß ist es kein psychologischer Widerspruch, wenn man behauptet, daß der denkbar höchste Ausbruch der Eifersucht gerade bei dem zu erwarten ist, dem diese Leidenschaft bis dahin ganz fremd, der gar nicht dazu angelegt war. Der gewohnheitsmäßige Eifersüchtige gehört überhaupt in's Lustspiel, nicht in die Tragödie. Dieser prinzipielle Unterschied des aus eigener Anlage Eifersüchtigen und des durch Bosheit und Betrug jener Leidenschaft blind in die Arme Getriebenen, muß in der Darstellung des Othello stets festgehalten werden.

Othello ist eine edle, offene, groß angelegte Natur, sein Lebensprinzip die Ehre des Mannes und die Berufstreue des Soldaten. In der die Darsteller des Othello trennenden Controverse, ob der Heroismus, oder die afrikanische Abstammung, seiner äußeren Haltung den Stempel aufdrücken müsse, entscheide ich mich für erstere Annahme. Othello ist vor Allem Held und Krieger. Ehe Desdemona's geistiger und körperlicher Reiz die Liebe in seinem Herzen entzündete, waren Kriegsthaten, Schlachten und Abenteuer sein Lebenselement gewesen. Der eingeborene Afrikaner tritt vollständig hinter die hohe Stellung im kriegerischen Dienst der christlichen Republik Venedig zurück, der er mit Leib und Seele ergeben, deren Ehre vertheigt zu haben die letzte stolze Rückerinnerung vor seinem Ende ist. Wenn deßhalb manche Darsteller darauf ausgehen, dem Othello Striche vom Muley-Hassan zu leihen, die Race zum obersten Prinzip ihrer Darstellung zu machen, so ist dieß eine übel berechnete Effekthascherei, eine Verirrung. Nur im dritten und im Anfang

des vierten Akts, wo Jago mit cynischer Berechnung auf die Gluth seiner Sinne spekulirt, darf und muß die südliche Leidenschaft in einer, über unser europäisches Maaß hinausgehenden Mimik maßvoll hervortreten. Im Uebrigen wird der Schauspieler den Othello am besten spielen, welcher seine schwarze Schminke ganz vergißt. Die Tragödie hat nicht einen spezifischen Mohrencharakter zur Voraussetzung, sondern jeder Europäer von gleicher Charakteranlage könnte, unter gleichen Verhältnissen, dasselbe thun, wie Othello. Es ist nicht die spezifische Eifersucht eines Mohren, sondern überhaupt die Eifersucht in einem so wenig dazu angelegten hochherzigen, und arglosen Charakter, deren Typus der Dichter im Othello zeichnet. Nicht darum machte er ihn zum Mohren (oder vergriff sich glücklich, wie Schlegel meint, indem er den Sarazenen der Novelle zum Mohren machte), um der äußeren Darstellung den Racestempel aufzudrücken, sondern aus einem weit tiefer liegenden ethischen Grunde, nämlich der Größe seines Charakters und der ideellen Reinheit von Desdemona's Liebe zur Folie zu dienen.

Othello soll also im Allgemeinen nicht mit der bizarren Hast und Beweglichkeit des Afrikaners, sondern mit der ruhigen, ja aristokratischen Haltung des Helden, des gereiften Mannes in hoher Stellung, „dessen Jahre sich schon abwärts senken", dargestellt werden. So tritt er uns im Eingang des Stücks entgegen; die Würde und Ruhe, mit der er dem erzürnten Vater begegnet, das männliche Selbstbewußtsein und die edle Bescheidenheit und Einfachheit in der Geschichts-Erzählung seiner Liebe enthüllen uns gleich die Grundzüge seines Charakters. In Othello ist keine Spur vom Parvenu, der sich unsicher auf dem Boden fühlt, den er errungen, wie man solche so häufig im Leben zwischen Poltronerie und Kriecherei hin- und herschwanken sieht. Er ist sich seiner königlichen Abstammung und seiner Verdienste um den Staat bewußt und beansprucht mit berechtigtem Stolz deren stillschweigende Anerkennung, ohne dieselbe durch Prahlen und Pochen erzwingen zu wollen.

Das Wiedersehen mit Desdemona bei der Landung in Cypern bezeichnet die Sonnenhöhe seines Glücks; diese Scene muß beiderseits auf's Feinste herausgearbeitet und mit aller Innigkeit und Hingebung

dargestellt werden, deren die wahre Liebe nur fähig ist. Denn tiefe, wirkliche, nicht sinnliche Liebe ist die Summe von Othello's Gefühlen für Desdemona; der fürchterliche Eindruck, den die roh-sinnlichen Bilder Jago's auf ihn machen, beweist gerade, daß seine eignen Gedanken diese Richtung bisher nicht genommen hatten. — Der Schluß des zweiten Akts vervollständigt uns das Bild des strengen, auf Mannszucht haltenden Kriegers, der selbst den besten Freund nicht schont, weil dieser die Disciplin verletzte, seine soldatische Stellung nicht zu wahren wußte.

Mit dem dritten Akt beginnt nun der Teufel sein Werk der Zerstörung dieses edlen Menschengebildes. Mit der feinsten Menschenkenntniß setzt Jago seine Hebel an; Othello's Arglosigkeit und Vertrauen bilden den Ausgangspunkt seiner Operationen. Solche Eigenschaften sind überhaupt mit Menschenkenntniß unvereinbar; aber bei Othello schwindet selbst deren letzter Funke, nachdem Jago einmal das Feuer der Eifersucht in ihm entzündet hat. Der Hinweis auf den Farben- und Racenunterschied, auf die idiosynkratische Abneigung der Weißen gegen die Schwarzen, war dabei ein Moment, ganz geeignet, selbst den am wenigsten zur Eifersucht Geneigten stutzig zu machen. Othello's erstes Gefühl ist eine tiefe, nach innen gehende Verstimmung, die er weder Jago noch sich selbst gestehen will. Es ist das Stadium des gährenden Zweifels, den Desdemona's Erscheinen noch einen Augenblick zurückzudrängen vermag. Dann folgt, mit feiner psychologischer Folgerichtigkeit, der Ausbruch der Erbitterung und Wuth über den, welcher solche Zweifel in seine Seele geworfen hat. Er will Augenschein oder mindestens „Beweis, an dem kein Häkchen sei, den kleinsten Zweifel dran zu hängen". Und mit welch' elenden „Beweisen" (die Erzählung von Cassio's Traum und dem verlorenen Tuch) giebt sich doch schließlich die aufgeregte Leidenschaft zufrieden! Sie genügen dem Verblendeten, um Desdemona's Schuld für erwiesen anzusehen, um Cassio's Tod zu beschließen. In der zweiten Begegnung mit Desdemona, die auf Jago's Antrieb für Cassio bittet und aus weiblicher Aengstlichkeit den Verlust des Tuches nicht einzugestehen wagt, zehrt sich Othello's letzter Rest von Selbstbeherrschung auf. Der vierte Akt findet ihn

so vollständig im Bann der Leidenschaft, daß er sogar körperlich bis zur Ohnmacht herabsinkt. Jago darf es in diesem Stadium der wahnsinnigsten Verblendung wagen, ihm die plumpe Komödie mit Cassio und Bianca vorzuspielen, die Othello den letzten Rest der Fassungskraft raubt, so daß er sich, und noch dazu in Gegenwart der Gesandten Venedigs, bis zur Mißhandlung Desdemona's erniedrigt. Die folgenden Gespräche mit Emilia und Desdemona gehen von so felsenfester Ueberzeugung ihrer Schuld aus, daß Rechtfertigung, Aufklärung, Betheuerung gar keinen Boden mehr finden. Der Schauspieler hat in diesem dritten und vierten Akte alle Stadien, vom ersten Erwachen einer bis dahin ungekannten Leidenschaft, bis zu deren fürchterlichsten Ausbrüchen zu durchlaufen, im Riesenschritt den Prozeß der Selbstauflösung einer edel und groß angelegten Natur vorzuführen; in der vollendeten Lösung dieser Aufgabe liegt die Schwierigkeit, aber auch der Erfolg der Darstellung.

Wenn nun der Dichter in dem Auftrag zu Cassio's meuchlerischer Ermordung und in der Mißhandlung seines schuldlosen Weibes Othello so tief sinken ließ, daß die edlen Grundzüge seines Charakters gar nicht mehr zu erkennen sind, und lediglich unser Abscheu die Oberhand zu gewinnen droht, so hebt er ihn in der letzten Scene wieder zur vollen Höhe des tragischen Helden, der mit magischer Gewalt unser tiefstes Mitleid in Anspruch nimmt. Und dieß nicht erst zum Schluß, nach der Entdeckung von Desdemona's Unschuld; schon der Monolog beim Eintritt in's Schlafzimmer („die Sache will's") athmet, trotz seiner wahnsinnigen Verblendung, eine wunderbare Gefühlstiefe und Erhabenheit der Gesinnung; Klage um die verlorene Liebe und die gekränkte Ehre ist sein Inhalt. Als der „Arzt seiner Ehre" richtet er die immer noch Heißgeliebte; nicht in leidenschaftlicher Aufwallung, sondern mit der Ruhe des Richters, der recht zu handeln glaubt, ähnlich, wie Brutus den Cäsar sterben lassen will. Man fühlt die Wahrheit heraus, wenn Othello später zu Lodovico sagt: „Denn nichts that ich aus Haß, für Ehre Alles." Im letzten Augenblick geben ihm dann Desdemona's Thränen, die, wie er in seiner Verblendung glaubt, um Cassio fließen, den äußeren Anhalt zu der Aufwallung, deren er zur physischen Vollstreckung des

so ruhig gefaßten Todesurtheils bedarf. Die Ermordung selbst darf nicht allzu realistisch dargestellt werden, worin manche Darsteller geradezu schwelgen; das Stück muthet ohnedies den Nerven viel zu. Die folgenden Scenen, wie allmählich die Binde von seinem Auge fällt, wie er das Ungeheure seines Irrthums, seines Verbrechens erkennt, wie er tief bereut und dann mit derselben Ruhe, wie früher über Desdemona, über sich selber Gericht hält und im Selbstmord den Urtheilsspruch vollzieht, vervollständigen unsere Versöhnung mit dem irregeleiteten Helden und lassen nur noch das Gefühl tiefen Mitleids aufkommen.

Man sieht aus dieser Darstellung, welche Aufgaben der Dichter dem Schauspieler hier gestellt hat, an deren Lösung sich die größten Mimen dreier Jahrhunderte versucht haben. Bei der Klarheit der Situationen und des Dialogs, ergänzt durch die Monologe, wird die richtige Auffassung der einzelnen Handlungsabschnitte nicht leicht zu verfehlen sein; die Othello-Rolle bietet in dieser Beziehung vielleicht weniger Anlaß zu Controversen, als irgend eine andere der großen Charakterrollen Shakespeare's. Allein den richtigen Ton, das richtige Maaß zu treffen und vor Allem, selbst im wildesten Sturm der Leidenschaft, das Uebermaaß zu vermeiden, das ist die Aufgabe, deren Lösung der Künstler aus sich heraus schöpfen muß, in der ihm der Kritiker wenig Hülfe bieten kann*).

Ueber die äußere Darstellung der Rolle mögen noch einige Bemerkungen folgen, anschließend an die obigen Bemerkungen, daß die spezifische Race hinter der allgemeinen Darstellung des Helden, des gereiften Mannes in hoher Stellung, zurücktreten müsse. Aus dieser

*) J. Thümmel (Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 19, S. 66) sagt hierüber: Dies Maaßhalten wird der Darsteller meines Erachtens am Einfachsten erzielen, wenn er mehr das gekränkte Ehrgefühl hervorhebt, als das Ueberschäumen des unter einer heißen Sonne gezeitigten Temperaments, wenn er beim Erwachen und Wachsen der Eifersucht mehr das Psychologische als das Naturalistische pointirt, und wo den Helden das heiße Blut über die Schranken hinausreißt, durch Verweilen bei den eingestreuten lyrischen Partien den verletzenden Eindruck, dem ohne eine künstlerische Behandlung der Rolle die Erscheinung des rasenden Afrikaners verfallen muß, abzuschwächen sucht.

Anschauung folgt weiter, daß die Darstellung des Mohren nicht allzu realistisch zu halten, daß er namentlich, neben der schwarzen Farbe und etwa dem wolligen Hauptthaar, nicht als spezifisch häßlich darzustellen sei. Man muß die Neigung Desdemona's zu Othello nicht noch unnatürlicher erscheinen lassen, als sie es in der That, vom Standpunkte des gewohnheitsmäßigen Racenvorurtheils aus, ist. Friesen bemerkt mit Recht, wie Jago's und Rodrigo's Anspielungen auf Othello's Häßlichkeit von deren Haß diktirt, und daraus keine berechtigten Schlüsse auf die Wirklichkeit zu ziehen seien. Auch bezüglich der schwarzen Hautfarbe möge sich der Schauspieler in dem lebhaften Streit, der die ästhetischen Kritiker förmlich in zwei Lager spaltet, ob nämlich Shakespeare sich unter Othello einen braunen, nordafrikanischen Mauren, oder einen wirklichen rabenschwarzen Neger gedacht habe (meiner bescheidenenen Ansicht nach hat diese Farben- und Stammesnuance Shakespeare überhaupt kein Kopfzerbrechen verursacht), lieber der ersteren Auffassung zuneigen. Rötscher befürwortet dieß namentlich. Die ethische Absicht des Dichters, den Racen- und Farbenunterschied überhaupt nur zur Folie der reinen, hingebenden, durch Aeußerlichkeiten nicht beeinflußten Liebe Desdemona's zu machen, wird sicherlich durch diese kleinen ethnologischen Spitzfindigkeiten nicht berührt, so daß man hier den allgemeinen ästhetischen Rücksichten der Milderung des Häßlichen in der Darstellung jede Rücksicht tragen darf. Auch jede afrikanische Bizarrerie in Kleidung, Schmuck u. s. w. vermeide man; Othello's Tracht sei die des venetianischen Feldherrn.

Zum Schluß sei noch vor dem hohlen Pathos gewarnt, worin sich manche Othello-Darsteller gefallen. Othello ist, wie Desdemona, eine fühlende, nicht reflektirende Natur, die sich in ihrem Ausdruck nie von der einfachen Naturwahrheit entfernen darf. Und so hoch die mimischen Anforderungen an die Othello-Rolle gehen, so sehr sich die fortschreitende Zerstörung des Innern in seinem Aeußern spiegeln muß, so maßvoll bleibe deren Darstellung. Die Othello-Rolle muß aus dem Ganzen gearbeitet werden, darf nicht in übertriebene Detailmalerei ausarten.

Wir kommen nun zur Rolle des Jago. Von den drei höllischen

Egoisten, die Shakespeare gezeichnet, Richard III., Edmund und Jago, ist letzterer unstreitig der niedrigste und gemeinste. Es ist die tückische Freude am Bösen selbst, die ihn charakterisirt, wie einen der Hölle entsprungenen Teufel. Aber so teuflisch seine Pläne, so schrecklich deren Erfolge sind, hat doch der Dichter für nöthig gehalten, ihn nicht vollständig aus dem Rahmen des Menschlichen herausfallen zu lassen, um ihn für die Dichtung nicht unmöglich zu machen. Mit Richard und Edmund bringt Jago zunächst dem nicht vollständig zu ertödtenden Gewissen den Tribut, Vorwände, wenn auch noch so kasuistischer Natur, zu ersinnen, welche den beabsichtigten schlechten Handlungen einen Schein der Berechtigung leihen sollen. Bei Richard ist dieß der innere Groll über seine Mißgestalt, bei Edmund über seine Bastardschaft, bei Jago über erlittene Zurücksetzung und vermeintliche Verletzung seiner ehelichen Rechte durch Othello. Ja, für das erste und hauptsächlichste Motiv seiner Handlungsweise scheint sogar auf den ersten Blick eine Art Berechtigung vorhanden, Cassio ihm, vom bloß soldatischen Standpunkt aus, mit Unrecht vorgezogen worden zu sein. Das zweite Motiv trägt schon mehr den Stempel des künstlich herbeigeholten Vorwandes; im Schlußmonolog des ersten Aktes spricht er selbst seine Zweifel aus, ob das Gerücht, daß der Mohr seine Frau verführt habe, begründet sei; „doch wolle er schon auf bloßen Argwohn hin so handeln, als sei es gewiß.“ Charakteristisch für den durchgehenden Gegensatz zwischen Jago und Othello ist hierbei insbesondere die Art und die Aeußerung der Eifersucht, woran doch beide leiden. Dort die edle Natur, in welche eine bis dahin unbekannte Leidenschaft von außen hineingetragen wird, nun aber auch bis zur Selbstzerstörung forttobt; hier die gemeine Natur, in welcher sich die Leidenschaft aus dem eigenen Seelenpfuhl naturwüchsig von selbst erzeugt, um eben nur als untergeordnetes Rachemotiv verwendet zu werden. Othello mordet Desdemona wegen ihrer vermeintlichen Untreue; Jago verliert bei Emilia nicht einmal ein Wort über seine eifersüchtigen Zweifel, die er schließlich auch auf Cassio ausdehnt.

Nur in Einem Punkte gleicht Jago seinem Feldherrn, in der ihm allseitig zuerkannten persönlichen Tapferkeit. Hierin weicht

Shakespeare mit offener Absichtlichkeit von der Novelle ab, die ihn als Feigling und Poltron charakterisirt. Allein Tapferkeit ist keine Eigenschaft, die einen nothwendigen inneren Zusammenhang mit dem ethischen Gehalt des Menschen hat, da sie aus den verschiedensten Motiven entspringen kann. Deßhalb konnte Shakespeare nicht bloß Othello, Coriolan, Percy, Heinrich V., sondern auch Richard, Edmund, Macbeth, Jago als Repräsentanten persönlicher Unerschrockenheit, kriegerischen Muthes hinstellen. In allen übrigen Beziehungen ist kein vollendeterer Gegensatz denkbar, als zwischen Othello und Jago. Dabei hat in den sittlichen, den Menschenwerth ausmachenden Eigenschaften Othello, in den intellektuellen Jago das entschiedene Uebergewicht, wodurch er, fast gegen unsern Willen, zum Gegenstand unseres Interesses wird. Die von manchen Kritiken getadelte Inkonsequenz in Jago's Plänen, wie er sie, ganz nach Art Richard III., dem Zuhörer in häufigen Monologen enthüllt, führen sich nur auf falsche Auffassungen jener Kritiker zurück. Jago entwirft zuerst seinen Plan nur im Allgemeinen und paßt dann die Durchführung den Situationen, dem thatsächlichen Fortschreiten der Handlung an. Darin liegt keine Inkonsequenz, sondern das Gegentheil.

Fast noch teuflischer aber, als die Berechnung, mit der er auf Vernichtung Cassio's und Othello's ausgeht, an denen er sich rächen zu müssen glaubt, ist die entsetzliche Gleichgültigkeit für das Schicksal, das seine Pläne unschuldigen dritten Personen, namentlich Desdemona, bereiten. Sie ist ihm nicht Gegenstand, sondern Werkzeug der Rache. Er geht nicht absichtlich auf ihr Verderben, ihren Tod aus; er bringt sie nur in's Spiel als das geeignetste Werkzeug, um Othello unglücklich zu machen. Was aus ihr, so auch was aus Rodrigo wird, ist ihm absolut gleichgültig, ein Zug, der, wie gesagt, noch teuflischer erscheint, als wenn er beide aus irgend einem, sei es selbst dem schlechtesten Grunde, zur direkten Zielscheibe seiner Rachepläne gemacht hätte.

Der die ganze Darstellung der Rolle beherrschende Gegensatz zu Othello muß äußerlich zunächst in der durchweg plebejischen Haltung Jago's hervortreten. Othello ist Aristokrat und Gentleman, Jago Plebejer vom Scheitel bis zur Sohle, kein ritterlicher,

geschniegelter Bösewicht, wie Edmund. Diese allgemeine Haltung, welcher sich auch seine Tracht anzupassen hat, muß insbesondere auch der Darstellung seiner Verstellungskunst zu Hülfe kommen. Es ist dies nämlich der Punkt, an dem die meisten Darsteller des Jago Schiffbruch leiden, der auch in der Darstellung des Richard am häufigsten verfehlt wird, nämlich die gewohnheitsmäßige Larve des Biedermanns. Wenn Jago geradezu von allen Personen des Stücks für das Urbild der derben soldatischen Offenheit, der Biederkeit, der Ehrlichkeit (honest Jago) genommen wird, dessen Cynismus man gerade als Symptom der Offenherzigkeit und soldatischen Humors auffaßt (so selbst Desdemona Akt II, Scene 1), so muß diese Maske auch auf's Prägnanteste hervortreten und auf's konsequenteste den Mitspielern gegenüber festgehalten werden. Nur dem Publikum gegenüber demaskirt er sich in den häufig eingestreuten Monologen und Beiseitreden; hier muß der cynisch-sarkastische Bösewicht scharf aus der gewohnheitsmäßigen Larve des Biedermanns hervortreten. Es wird, wie gesagt, von den Darstellern sehr häufig verfehlt, sich dieses Kontrastes in Haltung, Miene, Ton u. s. w. fortwährend bewußt zu bleiben*); meist sieht man, so auch bei Richard III., einen Teufel auf dem Präsentirteller dargestellt, der es unerklärlich erscheinen läßt, wie er nur einen Augenblick alle Welt über seinen wahren Charakter täuschen kann. Eine plebejische Landsknechts-Haltung, eine nachlässige, prunklose Kleidung, eine Sprache, die sich bald in breitem Cynismus und soldatischem Scherz ergeht, bald die Töne der Biederkeit, des Mitgefühls, der uneigennützigen Freundschaft anzuschlagen weiß (ein dialektisches Meisterstück in dieser Beziehung ist die große Scene des dritten Aktes), müssen die Darstellung unterstützen. Bewunderungswürdig trifft er den richtigen Ton jeder Person und Situation gegenüber; die feinste Menschenkenntniß unterstützt seine diabolischen Spekulationen auf die Schwächen jedes Einzelnen. — Eine originelle Nuance seiner allgemeinen Haltung bieten seine langen und häufigen Unterredungen mit Rodrigo. Den

*) Ich habe den Jago von allen Berühmtheiten der deutschen und englischen Bühne darstellen sehen; allein S. Friedmann ist der Einzige, welcher mich in dieser Beziehung befriedigt hat.

Andern gegenüber ist er stets auf dem qui vive; allein bei diesem Gimpel hat er eine leichtere Aufgabe. Er rupft und mißbraucht ihn mit dem köstlichsten Humor, gleichsam zu seiner Erholung, alles im Tone der geistigen Ueberlegenheit des wohlmeinenden älteren Freundes. Ueberhaupt bilden Humor und Sarkasmus hervorspringende Eigenschaften seines Charakters; er hat innerliche Freude an seiner Teufelsarbeit.

Es erhellt aus dieser Skizze zur Genüge, wie die Jago-Rolle mit Recht zu den schwierigsten Aufgaben für Intriguanten gezählt werden muß. Es gehört eine große Vielseitigkeit und Uebung des Künstlers dazu, um in der Darstellung allen den mannigfachen und grundverschiedenen Aufgaben der Dichtung gerecht zu werden. Den Schlußstein der schwierigen Rolle bildet Jago's Haltung in der letzten Scene. Als er sich rettungslos durch die eigene Gattin entlarvt sieht, sie dann ermordet und auf der Flucht eingefangen und zurückgebracht wird, verschmäht er in giftiger Verstocktheit selbst den Versuch der Lüge und ferneren Verstellung. Freche, ohnmächtige Wuth, kein Anflug der Reue, der doch selbst ein Edmund zugänglich war, bilden den mimischen Abschluß der großen Rolle. Es darf beim Einstudiren dieser Scene nicht übersehen werden, daß alle Anwesenden, bis zu den Wächtern herab, ihren Abscheu vor Jago in drastischer Weise hervortreten lassen müssen.

Jago wird mindestens in gleichem Alter wie Othello, das heißt im gereiften Mannesalter, darzustellen sein. Die Rolle erfordert keine große Kraft, aber eine außerordentliche Gewandtheit der Mimik und große Beweglichkeit des Tons. Der berühmte Garrick gab bald den Othello, bald den Jago, ein Experiment übrigens, wozu wir keinem Künstler rathen möchten, da es beinahe unmöglich scheint, den Anforderungen zweier so himmelweit verschiedener Rollen gleich gerecht zu werden.

Cassio ist ein junger Venetianer vornehmer Herkunft, durch und durch Gentleman, von unwandelbarer Treue gegen seinen Vorgesetzten und Freund, voll Bewunderung und Ehrerbietung für dessen Gattin. Sein lockeres Verhältniß zu Bianca hat der Dichter vielleicht nur deßhalb eingeflochten, um den Gegensatz zu den reinen Ge-

fühlen der Freundschaft und Achtung hervortreten zu lassen, die er für Desdemona hegt; es ist eine Liebelei, wie man sie dem jungen Offizier zu allen Zeiten zu verzeihen pflegte. Offen und freundlich, vertrauend gegen Jedermann, dabei ein tüchtiger Soldat, hat er nur die kleine, von Jago so verhängnißvoll benutzte Schwäche, durch den Wein aller Herrschaft über sich selbst beraubt zu werden. Er gehört (siehe meinen Aufsatz über die „Zechbrüder und Trunkenen in Shakespeare's Dramen" im 16. Band des Sh.-Jahrbuchs) zur Kategorie der zänkischen Trunkenen. Der Darsteller dieser schönen, jugendlichen Liebhaberrolle muß sich entschieden hüten, die Trunkenheitsscene im zweiten Akt allzusehr zu outriren; dagegen muß er besonders nachdrucksvoll sein Erwachen aus dem Rausch, das Zurückkehren des Bewußtseins seiner Schwäche und der Erkenntniß seines Fehls hervorheben, — ein moralischer Katzenjammer, wie dessen nur eine edle Natur fähig ist. — Die edle Persönlichkeit Cassio's entzieht auch Jago's Beschwerden über unverdiente Zurücksetzung von Seiten Othello's jede Berechtigung; der Feldherr mochte den subalternen Soldaten in Jago schätzen, ohne ihn darum für höhere Stellungen geeignet zu halten. — Cassio wird von Jago als weibisch-schön geschildert; dieser Ausspruch wird allerdings nicht als maßgebend für die Darstellung zu betrachten sein, die aber jedenfalls Jugend und Grazie erfordert.

Rodrigo ist das Urbild des leichtgläubigen, unreifen Gimpels. Noch sehr jung und aus guter Familie, disponirt er über ansehnliche Geldmittel, welche auf Jago ihre Anziehungskraft ausüben. Seine tolle, sinnliche, jedes edleren Motivs bare Leidenschaft für Desdemona (der Vater hatte dem unreifen Menschen das Haus verboten) benutzt Jago nicht bloß, um ihn planmäßig auszuplündern, sondern auch um ihn nebenbei als gefügiges, niederes Werkzeug in der Ausführung seiner großen Rachepläne zu benutzen. Rodrigo's Geisteskräfte sind von der schwächsten Art; es kann nicht auf Rechnung seines Liebestaumels gesetzt werden, wenn er sich von Jago unter den lächerlichsten, nichtigsten Vorwänden fort und fort an der Nase herumführen und wenn er die plumpen Fallen zu merken beginnt und darob aufbraust, sofort wieder mit alberner Leicht-

gläubigkeit beschwichtigen läßt. Jago spielt mit ihm, wie die Katze mit der Maus. Sein schließliches, ihm kaltblütig von Jago bereitetes, tragisches Schicksal läßt den Zuschauer kalt; wo kein geistiger Inhalt vorhanden war, wo der Tod nur einen Körper, keinen Geist zerstört, da können wir uns nicht zu tieferem Mitgefühl erheben. — Trotz der geistigen Unbedeutendheit ihres Trägers ist die Rolle nicht ganz leicht zu spielen. Am besten wird es sein, Rodrigo als einen sehr jungen, ganz unreifen Menschen darzustellen; dann kommt seine Leichtgläubigkeit wenigstens zum Theil auf Rechnung jugendlicher Unerfahrenheit, während sie bei einem älteren Menschen einfach als bodenlose Dummheit zu charakterisiren wäre. — Auf den englischen Bühnen wird Rodrigo natürlich als Clown dargestellt.

Brabantio ist das Bild eines alten, stolzen venetianischen Nobile, der zwar Othello's Kriegsruhm und seine Verdienste um den Staat anzuerkennen weiß, ihn seiner persönlichen Bekanntschaft werth hält, allein der „Mesalliance" seiner Tochter mit dem Mohren die aristokratischen Vorurtheile seines Standes entgegen stellt und damit der Heimlichkeit ihrer Verbindung gleichsam den Stempel der inneren Berechtigung aufdrückt. Mit verbissenem Ingrimm fügt er sich schließlich in das Unabänderliche, im Groll von der Tochter scheidend und dem Mohren zum Abschied eine Warnung mitgebend, deren dieser sich in verhängnißvoller Stunde nur zu sehr erinnert.

Die übrigen venetianischen Großen, der Doge, die Senatoren, Lodovico und Gratiano, ferner Montano sind einfache Repräsentationsrollen ohne bestimmtere Charakteristik, welche Shakespeare sämmtlich frei erfunden hat, um den dramatischen Gang der Handlung zu ergänzen.

Wir kommen nun zu dem Mittelpunkt unseres Interesses an dem Stück, zu der unglücklichen Desdemona. Unter all' den reinen Frauengestalten, die Shakespeare gezeichnet, ragt sie vielleicht am höchsten hervor. Denn nicht im Handeln, im Dulden erhebt sich das Weib zum Höchsten. Wir bemerkten bereits oben, wie der Racenunterschied, die schwarze Farbe, das höhere Lebensalter Othello's, vom Dichter nur als Folie für die Tiefe und Reinheit ihrer Liebe

verwerthet werden. Nicht ein Rausch der Sinne, nicht wie bei Julia, die Fascination des ersten Erblickens, sondern Interesse an seinen Schicksalen, Achtung vor seiner Persönlichkeit, führten sie allmählich, aber darum um so sicherer, der wärmern Theilnahme und dann der Liebe entgegen. Die einfache Erzählung ihrer Liebesgeschichte sagt in dieser Beziehung Alles. Einmal von ihm gewonnen, kannte ihre Hingebung auch keine Grenzen mehr; sie geht vollständig in Othello auf, und da sie die vorherige Einwilligung ihres Vaters nicht erwarten darf, ist ihr die heimliche Heirath ein Gebot der Pflicht, nicht ein Produkt der Ueberredung. Die edelsten, reinsten Motive haben beide zusammengeführt. Die ganze rührende Tiefe ihrer Liebe offenbart sich in der Schlußscene des vierten Aktes, dem Gespräch mit Emilia, wo sie trüb und ahnungsvoll, trotz der eben erlittenen Mißhandlungen, Emilien's Bemerkung: „Hättet ihr ihn doch nie gesehen," mit den Worten erwidert: „Das wollt' ich nicht; mein Herz hängt so an ihm, daß selbst sein Zorn, sein finstres, hartes Wesen mir lieb und reizend dünkt." Diese Scene, der Schwanengesang, wie Rötscher sagt, mit dem sie sich selbst in ihr Grab geleitet, ist überhaupt der Glanzpunkt und die schwierigste Aufgabe der ganzen Rolle. Es liegt eine unendliche Wehmuth darüber ausgebreitet; man wird geradezu überwältigt von Mitleid für das arme Opfer.

Jugend und Schönheit sind fast unentbehrliche Attribute für die Darstellung der Desdemona-Rolle, die den Typus der echten Weiblichkeit zur Darstellung bringen soll. Desdemona ist keine thatkräftige Heroine, wie Julia. Es ist einer der feinsten Züge der Dichtung, wie sie sich an's Leben klammert, dem natürlichsten Gefühle aller Wesen nachgebend, sich gegen die physische Vernichtung zu sträuben, sie nahe von welcher Seite sie wolle.

Es ist eine fast widerliche Verirrung einzelner Kritiker, wenn sie annehmen, daß Desdemona für Cassio mehr als Freundschaft fühle, daß, ihr selbst vielleicht unbewußt, eine Untreue gegen Othello, wenn auch nur in Gedanken im Aufsteigen begriffen, daß also die Unterstellung des cynischen Jago, sie werde bald des schwarzen Mohren satt sein und Abwechslung bei ihrer Farbe suchen, begründet

sei. Wenn jemals ein Dichter die Absicht klar hingestellt hat, das reinste Bild unverletzter, selbst jeder Gedankensünde baarer, ehelicher Treue zu zeichnen, so hat dies Shakespeare in Desdemona gethan. Ihr ganzes Interesse für Cassio, das so verhängnißvoll für sie wird, trägt durchweg den Stempel des freundlichen Wohlwollens; ihre eifrigen Fürbitten sind der Ausfluß jener reizenden weiblichen Eigenschaft, man kann sie mitunter auch Schwäche nennen, Andere zu protegiren, glücklich zu machen, Vorsehung zu spielen und für diese Ziele allen Einfluß, den man besitzt, zu verwerthen. Um aber die Reinheit ihrer Gedanken und Absichten jeder Möglichkeit einer falschen Deutung zu entrücken, hat der Dichter auch Cassio's Gesinnungen für Desdemona den gleichen Stempel der Reinheit aufgedrückt; sie könnte gar nicht fallen, weil sie gar nicht in Versuchung geführt wird. Cassio ist in Bezug auf die Möglichkeit, daß er Othello's Eifersucht erwecken könne, gerade so arglos, wie Desdemona selbst. Cassio naht ihr nur in Ehrerbietung und als Hülfesuchender; auf die Witzeleien Jago's (Akt II, Scene 2) bezüglich ihres sinnlichen Feuers antwortet er nur im abweisenden Ton der Achtung und Ehrerbietung.

In gleiche Kategorie mit ihrer fälschlich behaupteten sinnlichen Neigung für Cassio gehören auch die kritischen Subtilitäten von ihrer tragischen Verschuldung. Wegen der Heimlichkeit ihrer Ehe soll sie ihr grausames Schicksal selbst verschuldet haben! Schließt denn der Begriff der Tragödie die Rollen unschuldiger Opfer aus? Und entbürdet Brabantio die Tochter nicht selbst von jeder sittlichen Schuld, indem er aus bloßem Racen- und Stammesvorurtheil, aus aristokratischem Dünkel einer Verbindung entgegentritt, die, wenn auch vom Standpunkt der hergebrachten Anschauungen bedenklich, so doch aus den edelsten, reinsten Beweggründen hervorgegangen war? Ueberhaupt ist die Einwilligung der Eltern sicherlich nicht das allein maßgebende Criterium für die sittliche Zulässigkeit eines Ehebundes. — Desdemona muß übrigens in der Scene vor dem Dogen mimisch darthun, wie ihr des Vaters Zorn keineswegs gleichgültig ist, vielmehr tief zu Herzen geht.

An ihrer Arglosigkeit gehen Othello und auch Desdemona

zu Grunde. Weil sie selbst von der Eifersucht keinen Begriff hat, weil sie sich das Entsetzliche nicht einmal denken kann, dessen Othello, von Jago vergiftet, sie beschuldigt, weiß sie auch den Ton nicht zu treffen, welcher ihr die Rechtfertigung möglich gemacht hätte. Sie weiß dem Bewußtsein ihrer Unschuld nicht den festen, bestimmten Ausdruck zu leihen, der selbst bei der furchtbarsten Aufregung Othello's noch eine Wirkung auf ihn hätte ausüben können. Wer ein Laster gar nicht kennt, versteht es auch am wenigsten, dessen Schein zu vermeiden. Eine gewisse weibliche Scheu und Furcht heißt sie lieber dem Sturm ausweichen, als ihm in seinem Entstehen entgegen treten. Schwäche nimmt sehr oft das Aeußere der Unaufrichtigkeit an; dieser verhängnißvollen Deutung unterliegt ihr Ausweichen, als Othello sie um das verlorene Taschentuch befragt.

Während aber die Darstellerin auf der einen Seite jeden heroischen Zug bei Desdemona vermeiden muß, würde sie ebenso fehl greifen, wenn sie auf der anderen Seite deren Charakter überhaupt als haltlos schwach, oder gar als sentimental darstellen wollte. Wer so selbstständig wählte, wer so viel Kraft im Dulden entwickelt, kann nicht positiv schwach sein. Der Mittelweg einer Darstellung natürlicher, unverfälschter Weiblichkeit, hingebender Treue und Gehorsams an ihren Herren, argloser Sanftmuth, kindlicher Unschuld und weiblicher Scheu, die aber nicht zu wirklicher Schwäche und Haltlosigkeit herabsinken, wird das Richtige treffen. Ein weiches Organ ist dabei unumgängliches Erforderniß für eine Rolle, der die Reflexion fremd, die nur die unmittelbaren Gefühle des Herzens zum Ausdruck zu bringen berufen ist. Die Othello-Rolle bedarf gewaltiger physischer Mittel; Desdemona bedarf deren nicht und kann in dieser Beziehung mit Ophelia in Parallele gestellt werden, während sie im Uebrigen einen weit höheren Grad der Darstellungskunst beansprucht, wie jene, und nur vollkommen durchgebildeten Künstlerinnen zugängig ist.

Der Rolle der Emilia, des schändlichen Fähndrichs Gattin, wird in der Regel zu wenig Beachtung geschenkt. Die meisten Bearbeiter streichen einen viel zu großen Theil ihrer Rolle (was meine

Bearbeitung möglichst vermeidet), und die Regisseure übertragen sie überdies untergeordneten Kräften, gleichsam, als handelte es sich um eine gewöhnliche Schauspiel-Soubrette. Die bedeutungsvolle Rolle Emilia's in der Schlußkatastrophe, ihre rührende Anhänglichkeit an die Herrin, der sittliche Muth, mit dem sie dem verblendeten Mohren und dem verbrecherischen Gatten gegenüber tritt, sollten Fingerzeige genug sein, daß hier die Besetzung durch eine tüchtige und begabte Künstlerin am Platze ist. Emilia ist im Drama ihrer Stellung nach Dienerin, während sie in der Novelle Cinthio's mehr als Freundin erscheint. Die Darstellung sollte zwischen Beiden die Mitte halten, wie dies ja auch in den italienischen Sitten jener Zeit seine Rechtfertigung findet. Mit ihren Ansichten von der ehelichen Treue, wie sie dieselben in der letzten Scene des vierten Aktes, halb ernstlich halb scherzend, entwickelt, ist es allerdings nicht sehr weit her, und stehen sie namentlich im Kontrast mit der idealen Auffassung der ehelichen Treue Seitens ihrer unendlich feiner organisirten Herrin. Allein nirgend findet sich ein Anhaltpunkt, daß sie in der Wirklichkeit diesen leichthin ausgesprochenen Grundsätzen gemäß lebte, wie Schlegel vermuthet. Cinthio nennt sie in der Novelle eine „schöne und ehrbare Person". Wie oft findet man überhaupt bei Frauen, daß man von leichtsinnigen, oder selbst frivolen Worten durchaus nicht auf ihre Handlungen schließen darf.

In ihrem ganzen Handeln zeigt sie nur die einzige verhängnißvolle Schwäche, aus Rücksicht auf den Wunsch ihres Gatten, das verlorene Taschentuch Desdemona's an sich zu nehmen, woran sich so viel Unheil knüpft. Von den bösen Absichten Jago's, zu dem sie offenbar, ohne ihn ganz zu durchschauen, in einem sehr kalten Verhältniß steht, hatte sie allerdings dabei keine Ahnung. Von diesem Fehltritt abgesehen, ist sie die treue, hingebende Dienerin und Freundin Desdemona's, die unerschrockene Vertheidigerin ihrer Unschuld, selbst da, wo erst vom Mohren, dann vom eignen Gatten mit Tod bedroht, ein großer moralischer Muth hierzu gehörte. Sie kann sich in der Schlußscene zu bedeutender Geltung bringen. — Emilia wird als eine Frau in jüngeren Jahren darzustellen sein, jedenfalls aber älter, als Desdemona.

Bianca ist die typische Figur der leichtsinnigen, leicht erregbaren, aber dabei gutmüthigen Hetäre.

Dem Ensemble muß natürlich, wie überall bei Shakespeare, die größte Aufmerksamkeit zugewendet werden; da es sich fast nie um Bewältigung großer Massen handelt, bietet dies aber auch keine große Schwierigkeit. Besondere Sorgfalt ist in dieser Beziehung auf die Lärmscene auf der Wache (Akt II, Scene 2), vor allem aber auf die große Schlußscene des Stückes zu legen, deren Bühnenwirkung im hohen Grade vom Ensemble abhängt.

Die Scenirung dieses Stückes bietet die geringsten Schwierigkeiten von allen Shakespeare'schen Tragödien; auch weiß ich an den herkömmlichen Einrichtungen der meisten Bühnen nur wenig zu ändern.

Die beiden Scenen des ersten Aktes müssen möglichst treue Darstellungen einer venetianischen Straße, sowie des historisch berühmten großen Saales im Dogenpalast vorführen.

Die erste Scene des II. Akts, am Hafen von Cypern, bietet Gelegenheit zur Vorführung einer prächtigen Dekoration südlichen, fast morgenländischen Charakters. — Für die zweite Scene schlage ich eine Halle vor, dieselbe, welche auch für die erste Scene des IV. Akts dienen kann, bei welcher es sich einmal nicht vermeiden läßt, daß Handlung und Personen eigentlich einen mehrmaligen Wechsel des Schauplatzes bedingen müßten. Dies gilt in gleichem Grade von der Scene, auf welcher der ganze dritte Akt spielt. Es ist streng genommen kein einheitlicher Schauplatz denkbar, auf welchem naturgemäß die Unterredung Cassio's mit Desdemona, Othello's große Scene mit Jago, das Verlieren des Taschentuchs, Jago's Unterredung mit Emilia, das zweite Gespräch Othello's mit Jago, Desdemona's Unterredungen mit Othello und Emilia, sowie das Auftreten Bianca's und ihre Unterredung mit Cassio sich nach einander abspielen könnten. Ich schlage dazu eine Terrasse vor, die vielleicht durch einen Säulengang mit dem im Prospekt sichtbaren Schlosse zusammenhängt und von dort, wie von der Straße, Zutritt

gewährt. Es hätte indeß auch durchaus kein wesentliches Bedenken, hierzu ebenfalls die vorerwähnte Halle zu verwenden, etwa mit erhöhtem Hintergrund und Säulengängen, so daß alsdann das halbe Stück, von der zweiten Scene des zweiten bis zur letzten Scene des vierten Aktes, ohne scenische Veränderung auf demselben Schauplatz spielen würde.

Die letzte Scene des vierten Aktes, das Gespräch beim Auskleiden zwischen Desdemona und Emilia, habe ich in das Schlafzimmer Desdemona's verlegt, in welchem sich auch die Schlußkatastrophe abspielt; nichts erscheint natürlicher. Das Bett Desdemona's steht im Hintergrunde, in einem um ein oder zwei Stufen erhöhten Alkoven. In der letzten Scene des vierten Akts bleiben dessen Vorhänge geschlossen. In der Schlußscene im fünften Akt kann, statt der Erleuchtung dieses Alkovens durch eine Ampel, auch eine durch ein Fenster zur Seite hereindringende Mondscheinbeleuchtung gewählt werden, welche den Eindruck der Mordscene, nachdem Othello die Lampe ausgelöscht, äußerlich unterstützen wird.

Die Kostüme sind der Renaissanceperiode, wie sie sich in Venedig entwickelte, anzupassen. Die Architektur ist für Venedig theils gothisch, in der dortigen eigenthümlichen Durchsetzung mit byzantinischen Motiven, theils Frührenaissance; auf Cypern trägt sie morgenländischen Charakter.

Die Litteratur bietet sehr werthvolle Abhandlungen über diese Tragödie, die dem Aesthetiker und Psychologen so interessante Anhaltepunkte zur Forschung gewährt.

Für Wiedergabe und Kritik der Quellen, aus denen Shakespeare schöpfte, sind vor allem die Einleitungen von A. Schmidt, Nic. Delius und Fr. Bodenstedt zu ihren Ausgaben, beziehungsweise Uebersetzungen, und K. Simrock's bekanntes Werk von großem Werth. Für die ästhetische Würdigung des Ganzen verweise ich, wie gewöhnlich, auf die betreffenden Abhandlungen von Ulrici, Gervinus und Kreyßig, desgleichen auf den eben erschienenen dritten Band von H. Freih. v. Friesen's Shakespeare-Studien. Von besonderer Wichtigkeit für die darstellenden Künstler sind H. Th. Rötscher's vortreffliche Charakterbilder von Othello,

Desdemona und Jago; auch in Bodenstedt's bereits erwähnter Einleitung, sowie in C. Hebler's Aufsätzen über Shakespeare befinden sich viele interessante Winke über die Auffassung der einzelnen Rollen, desgleichen in Thümmel's Aufsatz „Der Liebhaber bei Shakespeare" im 19. Band des Shakespeare-Jahrbuchs. Ueber Desdemona hat Mrs. Jameson, in ihrer bekannten Characteristics of Women, werthvolle Bemerkungen niedergeschrieben.

König Lear.

„König Lear" ist zwischen den Jahren 1603 und 1606, wahrscheinlich im Jahre 1604 entstanden. Wenn ich früher „Richard III." als den Markstein bezeichnete, der Shakespeare's Jugendarbeiten von den Werken seiner Glanzperiode scheide, so dürfte „König Lear" als das großartige Monument zu betrachten sein, worin sein dichterisches Schaffen den Höhepunkt erreicht hat, um von da ab zur Umkehr zu neigen. Die Vergleichung beider, in gleich düsteren Farben gemalten Tragödien gewährt zugleich einen interessanten Maßstab für die eminenten dichterischen Fortschritte Shakespeare's in diesem gesegneten Decennium. So genial der Bösewicht Richard angelegt ist, so gelang es Shakespeare damals noch nicht, einen wirklich tragischen Charakter zu zeichnen; im „Lear" ist ihm dies in einem Grade gelungen, wie keinem Dichter vor und nach ihm; es ist die Muster-Tragödie aller Länder und Zeiten geworden, der Gipfel der tragischen Kunst und tragischen Wirkung, wie Gervinus sagt.

Der Stoff zum „Lear" ist zwei verschiedenen Quellen entnommen. Die Haupthandlung, die „Lear"-Tragödie, fand er in Holinshed's Chronik, in die sie aus einer Erzählung von Gottfried von Monmouth übergegangen war; sie geht in die sagenhafte Vorzeit Großbritanniens zurück, bis in's Jahr der Welt 3105, soweit hier überhaupt ein chronologischer Hinweis zulässig ist. Den Stoff zu der eingeflochtenen „Gloster"-Tragödie fand er in einer Novellensammlung Sidney's Arkadia; die Details für Edgar's Wahnsinns-Scenen sind dagegen einer 1603 erschienenen Schrift von Harsnet: Discovery of Popish Impostors entnommen. Die Titel der zwei

ältesten Ausgaben des „König Lear", der Quarto's von 1603, heben beide Parallelhandlungen besonders hervor. So kunstreich beide Stoffe verwoben sind, so kann doch von einer wirklichen organischen Einheit kaum die Rede sein; ohne viele Mühe würden sich zwei getrennte Tragödien daraus entwickeln lassen. Shakespeare führt uns mit offenbarer Absichtlichkeit eine Doppelhandlung vor: zwei Väter, beide nicht ohne Schuld, beide durch schlechte Kinder in's äußerste Elend gebracht, beide durch ihre guten Kinder mit dem Schicksal versöhnt, beide gebrochenen Herzens sterbend. Die Verknüpfung beider Stoffe ist Shakespeare's eigenste Idee; auch im Uebrigen hat unser Dichter sich in der freien dramatischen Entwicklung der Handlung durch den Inhalt der Quellenschriften ungleich weniger, als bei den meisten seiner übrigen Dramen, beeinflussen lassen; insbesondere hat er der „Lear"-Tragödie einen ganz veränderten Ausgang gegeben, da nach der Chronik König Lear am Leben bleibt und durch seine Tochter Cordelia wieder in seine Würden eingesetzt wird.

Weit entfernt in dieser Doppelhandlung selbst einen organischen Fehler der Dichtung erblicken zu wollen, da wir es hier unbedingt mit einer vollkommen berechtigten Kunstform zu thun haben, dürfte sie nur im vierten Akt die Veranlassung zu einem Verstoß gegen das ökonomische Gleichgewicht des Dramas geworden sein. Hier ist offenbar den Schicksalen Gloster's eine Breite der Entwicklung eingeräumt, unter welcher die Haupthandlung leidet. Ueberhaupt überwiegt in der „Gloster"-Tragödie die Reflexion, in der „Lear"-Tragödie die Handlung; erstere eignet sich daher vorzugsweise für Kürzungen behufs Darstellung auf der Bühne. Man vermißt in der „Lear"-Tragödie namentlich die psychologische Entwicklung der Liebesverhältnisse Edmund's zu den verbrecherischen Schwestern, die als ein ebenso wichtiges, wie interessantes Motiv in die absteigende Handlung eintreten, im Drama aber fast nur als vollendete Thatsachen abgehandelt werden. Auch Ulrici (der z. B. den analogen Fehler im „Hamlet" und anderen Stücken unseres Dichters nicht zugiebt) sieht in der absteigenden Handlung des „Lear" einen Compositionsfehler; im Moment der höchsten Spannung tritt eine Art Stillstand der Aktion ein, und der fortspinnenden Fäden werden von

da ab so viele, daß sie den Zuschauer verwirren. Im Schluß der Tragödie bewährt sich dagegen wiederum die eminente dramatische Begabung Shakespeare's; trotz jenes Fehlers muß „Lear" überhaupt zu den bestgebauten und komponirten Stücken unseres Dichters gerechnet werden.

Vom Standpunkt unseres heutigen verfeinerten Gefühls fallen einzelne Scenen des Stücks aus dem Rahmen des Darstellbaren heraus, so insbesondere die Blendung Gloster's auf offener Bühne, über die sich namentlich Coleridge so sehr entsetzt. Im Uebrigen ist es nur ein Zeichen unserer fortschreitenden ästhetischen Bildung, wenn wir uns mit Lear's und Cordelia's Tod ausgesöhnt haben, während man unter der Herrschaft des romanischen Geschmacks ein volles Jahrhundert hindurch das Stück nicht sehen wollte, ohne beide am Leben zu erhalten.

Das Stück spielt, wie schon erwähnt, in der sagenhaften Vorzeit Englands, in einer Zeit, wo nicht etwa, wie auch noch in den späteren Jahrhunderten, vereinzelte Scheußlichkeiten vorkamen, sondern deren ganze Athmosphäre von roher Gewalt, ungezügelter Begierde und Verbrechen aller Art erfüllt war, in der insbesondere auch eine Zerrüttung aller Familienbande als die nächste, unmittelbare Ursache aller Schandthaten hervortrat. Trotzdem bin ich nicht der Ansicht, die Gervinus, und noch neuerdings Stark, ausgesprochen, als sei es die spezifische Athmosphäre des Heidenthums, welche das Stück durchwehe. Die reichlich eingestreuten Anrufungen heidnischer Götter vermögen ihm diesen Charakter umsoweniger zu geben, als denselben, wie Kreyßig richtig hervorhebt, gleichviel Beziehungen auf christliche Einrichtungen und Verhältnisse entgegen stehen, und bei Shakespeare überhaupt in diesem, wie in den Stücken aus allen Geschichtsperioden, das England des sechszehnten Jahrhunderts in allen äußerlichen Verhältnissen stets durchschimmert. Von spezifisch heidnischer Welt- und Lebensanschauung finde ich dagegen in dem ganzen Stück keine Spur, wenn man etwa den Ausruf des lebensmüden Gloster (Akt IV, Sc. 1) ausnimmt:

Was Fliegen sind
Muthwill'gen Knaben, das sind wir den Göttern;
Sie tödten uns zum Spaß.

Ich möchte vielmehr umgekehrt (obgleich Shakespeare selbst von solchen doctrinären Anschauungen gewiß nicht beunruhigt war) das Durchbrechen des christlichen Humanismus durch die Sitten-Rohheit und Verderbniß der Urzeit, als die geistige Athmosphäre des Stücks bezeichnen. Cordelia, Edgar, Kent, der Narr gehören zu den reinsten und schönsten Charakterbildern unseres Dichters, und in ihnen lebt nicht ein Funke heidnischer Weltanschauung. Sie sind es auch, welche das volle ästhetische Gleichgewicht mit den furchtbaren Verbrechergestalten der Goneril, Regan, des Edmund u. s. w. herstellen und dem Stück den Stempel des Schauderdramas nehmen, den ihm die unverständigen Kritiker des vorigen Jahrhunderts durchaus aufdrücken wollten.

Shakespeare hat im „Lear" die ungeheure Aufgabe gelöst, nicht etwa bloß die höchste Stufe geistiger Exaltation, sondern den wirklichen Wahnsinn, also einen rein pathologischen Zustand, der dramatischen Kunst dienstbar zu machen, gleichsam eine „poetische Krankengeschichte" zu schreiben, in welcher der Wahnsinn als nothwendiges Durchgangsstadium erscheint, um die höchste Stufe geistiger Zerrissenheit zu heilen und eine Versöhnung einzuleiten, die auf dem normalen Weg psychologischer Entwicklung unerreichbar war. Die Meisterschaft dieser Leistung hat neuerdings in Stark, vom Standpunkt des Irrenarztes aus, eine Würdigung gefunden, welche einen seltenen Einblick in die Tiefe von Shakespeare's Genie gewährt. „Es kann in der That", sagt Stark, „keine ausgiebigere, alle in Betracht kommenden wesentlichen Momente genauer und klarer hervorhebende Schilderung von der Entstehung und Aeußerungsweise einer Geisteskrankheit geben, als wie sie uns Shakespeare im „Lear" bietet, und in dieser Hinsicht ist das Stück im eigentlichsten Sinne des Wortes eine poetische Krankengeschichte, wie sie der gebildetste Arzt der Jetztzeit nicht treuer, wenn auch vielleicht speziell wissenschaftlicher, entwerfen kann. Shakespeare hat in der Entwicklung des „Königs Lear" mit staunenswerthem Kennerblick alles berücksichtigt, was für den Arzt zur Beurtheilung eines Geisteskranken wissenswerth und von Belang ist. Er schildert uns in richtigster chronologischer Reihenfolge zuerst die ganze Persönlichkeit des Mannes vor dem Ausbruch der Krankheit, seine hauptsächlichsten geistigen Eigenschaften,

seine hervorstechendsten Charakterzüge und seine Beziehungen zu seiner Umgebung; er hebt dann die Umstände hervor, welche im Verein mit den individuellen Besonderheiten des Charakters, die Entwicklung der Geisteskrankheit herbeiführen und begünstigen; er zeigt uns ferner mit unerreichter Meisterschaft, wie diese Krankheitsursachen allmählich zersetzend auf den Geist einwirken, wie die Krankheit nach und nach wie ein böses Unkraut alles Gesunde überwuchert und erstickt; er läßt dieselbe unter unseren Augen wachsen, entrollt uns das Bild einer immer zunehmenden Tiefe der geistigen Umnachtung und führt uns Stufe um Stufe bis zur vollen Höhe des Irrsinns. Dann zeichnet er diesen in den lebendigsten, ergreifendsten und zugleich treuesten Zügen, giebt uns weiter eine durchaus richtige Beschreibung von dem Eintritt und Verlauf der Genesung und motivirt uns endlich den schließlich erfolgenden Tod in einer ebensowohl menschlich tief ergreifenden und erschütternden, als medizinisch wahren Weise. Bei alledem vergißt er aber nie die Rücksichten, die er seiner Kunst schuldig ist, und weder überschreitet er je die Grenzen des Schönen und Erlaubten, noch sinkt er herab zu trivialer Breite und prosaischer Nacktheit; immer und in Allem giebt er uns nur ein durch die Kunst verklärtes Bild der Natur. Und so ist es schwer zu sagen, sollen wir mehr die frappante Naturwahrheit der ganzen Darstellung bewundern, oder mehr den sicheren Takt, mit welchem sich der Dichter be der Behandlung eines so überaus schwierigen Gegenstandes immer innerhalb der ihm von der Kunst gezogenen Schranken hält."

Immerhin aber vergesse man nicht, daß selbst ein Shakespeare pathologische Zustände nur soweit dramatisch zu bewältigen vermag, als dies nach der Natur der Dinge, nach den Grundgesetzen des Schönen, überhaupt möglich erscheint; den leisen Schauer des Widerwillens gegen die Vorführung wirklicher, nackter Krankheitserscheinungen auf der Bühne nimmt uns selbst kein Shakespeare aus der Seele, und der Schauspieler hüte sich daher vor realistischen Uebertreibungen, die wohl Bewunderung seiner Virtuosität, aber gewiß keine Anerkennung ächt künstlerischer Leistung eintragen können.

In der hergebrachten, mit den alten Originalen im Wesentlichen übereinstimmenden Akt- und Sceneneintheilung hat meine Bearbeitung bedeutende Abänderungen vorgenommen. Die erste und haupt-

sächlichste betrifft die Verlegung des ersten Aktschlusses vor den Zusammenstoß zwischen Lear und Goneril; meine Bearbeitung schließt den ersten Akt schon mit der zweiten Scene zwischen Gloster und Edgar, welcher jedoch die erste Scene des zweiten Aktes, zwischen Gloster, Edmund und Edgar, gleich angehängt ist. Der zweite Akt wird hierdurch allerdings ungewöhnlich lang; allein trotzdem scheint mir, vom Standpunkt der modernen Dramaturgie, die vorgenommene Aenderung unerläßlich. Nach meiner Bearbeitung umfaßt der erste Akt die vollständige Exposition der „Lear"- und „Gloster"-Tragödien; der zweite Akt dagegen, die mächtigen Zusammenstöße Lear's mit Goneril und mit Regan einschließend, schürzt die Knoten der Verwicklung und umfaßt die ganze Steigerung der Handlung bis zu den Höhepunkten des dritten Akts. Es leiteten mich hierbei übrigens keine doktrinären Motive; das natürliche Gefühl für dramatische Oekonomie (bei Shakespeare's Bühneneinrichtung kam bekanntlich den Akteintheilungen eine weit geringere Bedeutung zu) ließ mir es stets als höchst anstößig erscheinen in demselben Akt, in welchem Lear mit einem Herzen voller Liebe sein Reich zwischen die Töchter theilt, auch bereits die Schale des schwärzesten Undanks über ihn ausgegossen zu sehen. Die Unterredung Goneril's und Regan's am Schluß der ersten Scene läßt bereits das Schicksal ahnen, welches die unmenschlichen Töchter dem greisen Vater bereiten werden; dieses Gespräch ist der nothwendige Schlußstein der Exposition. Allein zwischen diesen Vorsätzen und deren Ausführung durch Goneril muß doch ein Ruhepunkt gedacht werden, in welchem die Uebertragung der Regierung an die beiden Schwiegersöhne vor sich ging und in welcher der alte Lear mit seinen Rittern durch ihr wildes, lästiges Leben jene äußeren Vorwände lieferten, deren Goneril für die Ausführung ihres Planes immerhin bedurfte. Die nunmehrige unmittelbare zeitliche Aufeinanderfolge der Scenen Lear's mit Goneril und mit Regan, welche bisher durch einen Aktschluß auseinander gehalten wurden, entspricht dagegen dem thatsächlichen Gange der Handlung im Stück und muß überdies die Wirkung mächtig steigern; daß der zweite Akt hierdurch etwas lang wird, kann dagegen nicht in die Wagschale fallen.

Die übrigen wesentlichsten Aenderungen bestehen in Zusammenlegungen der Scenen des dritten und vierten Akts, welche im Original so zersplittert sind (jeder Akt hat nicht weniger als

sieben Scenen, die einen Dekorationswechsel bedingen würden), daß bei unseren heutigen Einrichtungen die Bühnenwirkung auf's Wesentlichste beeinträchtigt werden müßte. Ich gehe in diesen Zusammenlegungen weiter, als meines Wissens irgend eine der bisherigen Bearbeitungen. Die 26 Scenen des Originals sind in meiner Bearbeitung in 10 zusammengezogen, so daß nur 5 Dekorationswechsel bei offener Scene stattfinden. Schließlich sei noch als prinzipiell bemerkenswerth hervorgehoben, wie meine Kürzungen, deren das überaus lange Stück (nach Freytag's Zählung hat es 3255 Verse) nothwendig bedarf, hauptsächlich die „Gloster"-Tragödie treffen, um den Eingangs bereits erwähnten Mangel in der Oekonomie des Stücks möglichst zu verbessern. Im Ganzen gehört „Lear" zu denjenigen Stücken Shakespeare's, deren Bearbeitung ziemliche Schwierigkeiten bietet, die ich, insbesondere im dritten und vierten Akt, bisher noch durch keine Bearbeitung befriedigend gelöst fand.

„König Lear" ist unter Tieck's Firma vom Grafen Wolf von Baudissin übersetzt. Außer den durch A. Schmidt in der neuesten Ausgabe des Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungswerks vorgenommenen Verbesserungen habe ich noch manche vornehmen müssen, hauptsächlich, um größere Deutlichkeit zu erzielen. Baudissin sucht oft nach einer Originalität und Färbung des Ausdrucks, die bei Schlegel das Produkt natürlicher Begabung ist; hierunter leidet dann die Deutlichkeit, insbesondere bei complicirten Sätzen. Im Uebrigen thut man wohl Unrecht, die meisten der unter Tieck's Namen veröffentlichten Uebersetzungen allzuweit hinter die Schlegel'schen zurückzusetzen; die deutsche Shakespeare-Gesellschaft hat gewiß den richtigen Weg eingeschlagen, wenn sie nicht bloß die Schlegel'schen, sondern auch die meisten der Tieck'schen Uebersetzungen bloß einer Revision, keiner vollständigen Umgestaltung, unterwarf.

In wenigen Stücken Shakespeare's liegen die Charakteristik der Personen und die Motivirung der Handlung so offen vor Augen, als im „König Lear". Nicht bloß vermögen

wir die Charaktere und Motive im Reflex der Handlungen unzweideutig zu erkennen, sondern der Dichter beseitigt auch durch Selbstgespräche oder Aeußerungen dritter Personen jede mögliche Unklarheit auf diesem Gebiet. In dieser Beziehung bietet „König Lear“ den auffallendsten Gegensatz zu dem nicht lange vorher entstandenen „Hamlet“, über dessen Charaktere und Situationen selbst Berge von Commentaren kaum das nöthige Licht verbreitet haben. Sobald man sich deshalb auch, seit Lessing's und Schlegel's Zeiten, von der französischen Geschmacksrichtung emanzipirt hatte, einen tragischen Charakter und die ästhetischen Folgen tragischer Verschuldung überhaupt zu fassen vermochte, gehen die Urtheile unserer bedeutenderen Kritiker über „König Lear“ im Ganzen, wie in der Detailinterpretation, kaum mehr wesentlich auseinander.

Auf die Hauptfigur, König Lear, fällt insbesondere das Licht von allen Seiten. Hier sind alle Vorbedingungen, sowohl für die nachfolgende tragische Verwicklung, als für das pathologische Durchgangsstadium gegeben. Lear tritt in das Stück hinein, wie eine Art Halbgott; er kennt keinen Willen außer seinem eigenen. Das Unglück hat er an sich nie kennen gelernt, an andern nicht beachtet; „O, daran dachte ich zu wenig sonst“, sagt er in der Sturmesnacht auf der Haide. Die Liebe zu seinen Kindern bildet den schönsten Zug seines Wesens; im Uebrigen ist er der absolute Monarch par excellence, der an unumschränktes Herrschen und sklavischen Gehorsam gewöhnt ist, und sofort jedem aufkeimenden Entschluß Folge giebt, mag ihn, wie die unbesonnene Abdankung, eine edelmüthige Regung, mag ihn, wie Kent's und Cordelia's Verstoßung, das plötzliche Aufwallen der durch Widerspruch wach gerufenen Leidenschaft veranlaßt haben. Lear ist der Typus eines edlen, aber durch die Gewohnheit absoluten Herrschens aus aller Harmonie der Entwickelung herausgedrängten Menschen. Anlagen zur Leidenschaftlichkeit und zum Jähzorn, welche bei gewöhnlichen Sterblichen durch den äußeren Druck, durch die Schule des Lebens gebändigt oder gemildert worden wären, erscheinen bei ihm, durch die Unbeschränktheit seiner Stellung und den Sklavensinn seiner Umgebung, bis in's Ungeheuerliche gesteigert, so daß sie die edlen Eigenschaften stellenweise ganz

überwuchern und ihm insbesondere die Fähigkeit, andere Menschen im Guten oder Bösen richtig zu beurtheilen, vollständig benehmen. Ein Mensch, der ihm die Wahrheit sagt, ihm widerspricht, ist in seinen Augen ein todeswürdiger Verbrecher; nur dem Narren, weil ihm, wie Gervinus sagt, mit der Peitsche Maaß zu gebieten war, ist ein beschränktes Privilegium in dieser Beziehung eingeräumt. Gleich in der ersten Scene treten alle diese widersprechenden Eigenschaften drastisch hervor; sie läßt uns ahnen, wie dieser Charakter seinem tragischen Verhängniß nicht entgehen kann, nachdem er sich selbst der Stellung, in der eine so geartete Persönlichkeit einzig leben und athmen konnte, der Stellung des unbeschränkten Herrschers, entkleidet hatte. Das Gespräch Goneril's und Regan's am Schluß der ersten Scene vervollständigt die Charakteristik Lear's, so weit dies, wo seine Handlungen so deutlich Zeugniß abgelegt hatten, noch nöthig war. In der ungezähmten Leidenschaftlichkeit Lear's liegt der Keim seines späteren Wahnsinns und überhaupt seines tragischen Ausgangs.

Lear hatte der Krone entsagt ohne eine Ahnung von den unabweislichen Folgen dieses Schrittes für seine Stellung im Leben; der unumschränkte Herrscher war bei ihm in einer achtzigjährigen Gewöhnung so in Fleisch und Blut übergegangen, daß für ihn die Abdankung keinen weiteren Sinn hatte, als eine Entbindung von Lasten und Sorgen und eine Liebeserweisung an seine Kinder. Diese Unterstellung ist nothwendig, um die furchtbare Explosion zu erklären, die gleich und unvermittelt stattfindet, als ihm Goneril mit aller Schamlosigkeit des Undanks entgegen tritt. Bis zu diesem Entgegentreten war er ganz der Lear der ersten Scene, welcher Kent und Cordelia verstieß; von hier ab, „so grausam aus seiner Selbsttäuschung aufgestört", wie Ulrici sagt, treten dagegen zwei neue, ihm bisher unbekannte Strömungen in sein Wesen ein: aufdämmernde Erkenntniß und Reue. Ihre Einwirkungen zeigen sich zuerst in dem Gespräch mit dem Narren am Schluß der großen Goneril-Scene; er hört nur mit halbem Ohr und wirft gedankenlos seine einsilbigen Antworten hin. Sodann finden wir sie wieder in dem veränderten Auftreten gegen Regan. Er fühlt unwillkürlich, daß seine äußere und innere Selbstvernichtung besiegelt ist, wenn er sich auch in Regan getäuscht hat; daher tritt er ihr gegenüber, wenn auch durch Leiden-

schaftlichkeit zuweilen gekreuzt, mit möglichster Selbstbeherrschung, milde, fast bittend, auf. Während Lear bei Goneril sofort in seinen Flüchen über alles ethische und ästhetische Maaß hinausgeht und derselben hierdurch in unseren Augen gleichsam eine Art Entschuldigung bereitet, erregt er unser tiefstes Mitleid, wie er sich vor Regan demüthigt, bis endlich, unter Goneril's Hinzutritt, die nackte Thatsache von Regan's gleich schwarzem Undank unverhüllt hervortritt und ihn, das dritte Stadium seiner Entwicklung, auf den Weg zum Wahnsinn treibt, dessen Nahen er, wie einzelne Ausrufungen bezeugen, instinktiv schon im Voraus gefühlt hatte.

Diesen Weg durchläuft er nun in der furchtbaren Sturmesnacht auf der Haide. Sie beginnt mit der höchsten geistigen Exaltation und endigt mit vollständigem Wahnsinn. Der allmähliche Uebergang ist mit unübertrefflicher Kunst vom Dichter gezeichnet und erfordert das tiefste Studium Seitens des Künstlers, um die Rolle richtig zur Darstellung zu bringen. Immermehr verwischen sich die Vorstellungen von der Wirklichkeit und weichen den Phantasien des Irren, bis diese zuletzt, genährt durch den verstellten Wahnsinn Edgar's, vollends zum Ausbruch kommen. Die Grundstimmungen Lear's: Schmerz über den „Undank seines Kindes", Wuth- und Rachegedanken bleiben durch den ganzen und den folgenden Akt dieselben; allein sie verhüllen sich nimmermehr unter dem Schleier des Wahnsinns; erst bilden die wahnsinnigen Reden episodische Ausnahmen, dann überwuchern sie immer mehr die klaren Vorstellungen und Gefühle, bis diese zuletzt nur noch wie einzelne Blitze aus der Nacht des Wahnsinns aufleuchten. Rührend und höchst bezeichnend sind dabei die kleinen Züge, wie der durch die Bosheit der Töchter vernichtete Greis die Liebe anderer Menschen zu würdigen beginnt und z. B. den Narren vor dem Sturm schützen möchte, den er selbst erträgt.

Die Höhe seines wirklichen Krankheitszustandes und damit auch der Schwierigkeit der Darstellung bringt aber erst der vierte Akt. Obgleich derselbe rothe Faden seiner Erbitterung über die Kinder auch hier durchläuft (er laborirt in dieser Scene an der Idee der Anwerbung eines Heeres gegen seine Schwiegersöhne), so verbirgt er sich doch tiefer hinter der Ideenflucht, welche das charakteristische

Zeichen dieses Stadiums des Wahnsinns ist. Daher muß diese Scene auch in weit geringerer Exaltation gespielt werden, als der dritte Akt. Ihre Klippe ist und bleibt: die allzu realistische Darstellung des Wahnsinns, also einer wirklichen Krankheitserscheinung; nur ein bedeutender Künstler wird hier das Gefühl der Rührung im Zuschauer wach und den Eindruck des Peinlichen oder Lächerlichen fern zu halten vermögen. Shakespeare hat hier der Kunst eine Aufgabe gestellt, deren Lösung in den strengsten Grenzen des Schönen immer nur annähernd erreicht werden kann. — Die in den Originalen nicht enthaltene, von Theobald beigefügte Bühnenweisung „er tritt auf, phantastisch mit Blumen und Kräutern geschmückt" habe ich, ebenso wie die hierauf bezügliche Bemerkung Cordelia's weggelassen und möchte überhaupt empfehlen, in diesen Aeußerlichkeiten, wie in der ganzen pathologischen Detailmalerei des Wahnsinns nicht zu weit zu gehen.

Die letzte Scene des vierten Aktes bietet ein wohlthuendes Gegengewicht gegen die peinliche Aufgeregtheit der vorhergegangenen. Unter dem zauberhaft milden Einfluß Cordelien's und der Behandlung des verständigen Arztes bricht sich die Krankheit; der Schleier des Wahnsinns zerreißt allmählich und das durch die grausamen Prüfungen von allen Schlacken gereinigte Bild des von Natur gut und edel angelegten Lear tritt auf dem rührenden Hintergrunde der Hülfslosigkeit des armen Greises wunderbar hervor. In der rührenden Scham vor Cordelien erregt er unser tiefstes Mitleid, besiegelt er seine sittliche Umwandlung.

Der letzte Akt führt uns Lear vor, der genesen und in einen einzigen Gedanken der Liebe zu Cordelia ganz aufgegangen ist. Außer ihr bieten ihm die Welt, das Leben nichts mehr; selbst die Rachegedanken gegen die blutigen Schwestern sind völlig untergegangen in dieser alleinigen, sein ganzes Wesen füllenden Liebe zu Cordelien. Die an ihn herantretende Außenwelt vermag seine Aufmerksamkeit nicht mehr von dem Mittelpunkt seiner Liebe, seines Schmerzes abzulenken; nur mit halben Sinnen hört und sieht er noch die theilnehmende Umgebung, antwortet er auf ihre Fragen. Welcher Unverstand der romantischen Periode, Lear am Leben lassen zu wollen, nachdem der ganze Inhalt seines Lebens ausgegossen, nachdem Cor-

delia todt war? Die Freude über das Zusammensein mit ihr an der Schwelle des Kerkers, der Schmerz über ihren Tod, gehören zu den höchsten Leistungen der Lyrik aller Völker und Zeiten. Und wenn man den jähzornigen Autokraten des ersten Auftretens bis zu dem am gebrochenen Herzen sterbenden Vater verfolgt, so wird man von Bewunderung erfüllt für eine Seelenmalerei, welche dieses Charakterbild aus jenem zu entwickeln vermochte, ohne daß in der Kette der Ursachen und Wirkungen nur das kleinste Glied fehlt. Die Kenntniß des menschlichen Wesens, in seinen Licht- und Schattenseiten, in seinen kranken und gesunden Zuständen, wie sie Shakespeare im Lear entwickelt, ist geradezu staunenswerth.

Es kann meine Aufgabe nur sein, die richtige Auffassung des Charakters in seinen verschiedenen Entwicklungsphasen zu vermitteln und einige Winke für die Darstellung daran zu knüpfen; alles Uebrige bleibt Sache des darstellenden Künstlers. Wer die Aufgaben, welche die Learrolle stellt, vollkommen löst, ist der größte Meister in seiner Kunst, denn sie stellt in mimischer, wie rhetorischer Beziehung Anforderungen, so vielseitig und zugleich so riesengroß, daß sie vollständig zu erfüllen fast so schwierig scheint, als die Aufgabe des Dichters, der die Rolle schrieb.

Lear ist nur als eine urkräftige, körperlich imponirende Greisengestalt zu denken, mit mächtiger Stimme und einer Mimik, die, trotz aller innerlichen Hast und Unruhe, ja selbst in der Unstätigkeit und Beweglichkeit des Wahnsinns, die angeborene königliche Würde nie verleugnen darf. „Jeder Zoll ein König!" Aber durch welche Nüancen schreitet die Rolle hindurch, von dem Donner, mit dem er Goneril verflucht, bis zu den Schmerzenslauten um Cordelia's Tod, von den furchtbaren Ausbrüchen in der Sturmesnacht bis zu dem blöden Gefasel des Wahnsinns im vierten Akt, von dem grimmigsten Haß bis zum tiefsten Schmerz über den „Undank des Kindes", von dem Jähzorn, mit dem er Cordelien verstößt, bis zu der rührenden Bitte um Verzeihung beim Wiederfinden! Hierbei liegt für den Künstler insbesondere die Gefahr nahe, durch zu starkes Nüanciren und Moduliren die Rolle noch unruhiger zu gestalten, als sie ohnedies ist. Die gefährlichste Klippe bietet, wie schon mehrfach hervorgehoben, der vierte Akt. Shakespeare hat unstreitig Wahnsinnige

beobachtet; neben der durchaus wahren Entwicklung und Durchführung dieser Krankheitsform im „Lear" zeigen dies unverkennbar einzelne Züge, so z. B. die Sucht des Wahnsinnigen, sich der Kleider zu entledigen, die Neigung für obscöne Bilder u. s. w. Wenn der Künstler, der den Lear darstellt, gleichfalls solche Studien anstellt, so wird er überhaupt finden, daß auch bei den Irren noch eine gewisse „Bescheidenheit der Natur" vorhanden ist, wie sie sich bei manchem auf der Bühne umhertobenden Lear leider nicht findet. Die irren Worte selbst qualifiziren zunächst den Irren hinlänglich. Blick und Geberde mögen die Worte bescheiden unterstützen; die Rolle aber mit Sonderbarkeiten und Kunststückchen, die aus dem Benehmen eines einzelnen Irren aufgeschnappt sind, zu überladen, jedes irre Wort auch mimisch illustriren zu wollen, erweckt nur ein peinliches Mißbehagen im gebildeten Zuschauer und verletzt das wahre Kunst- und Schönheitsgefühl.

Der Graf Gloster, Lear's Leidensgenosse und treuer Freund, ist durchaus kein mächtiger, groß angelegter Charakter, wie jener. Er führt sich durch ziemlich frivole Aeußerungen über die Geburt seines Bastardsohnes Edmund bei uns ein, dem er in seinem Herzen, wenn auch ihm selbst unbewußt (er betheuert nämlich im Stück wiederholt seine Liebe zu Edgar und namentlich seine gleichmäßige Liebe für beide Kinder), eine etwas bevorzugte Stellung vor seinem rechtmäßigen Sohn Edgar eingeräumt hat. Ohne diese Unterstellung wäre nämlich die Leichtgläubigkeit kaum erklärlich, mit der er, ohne gründliche Prüfung, den Anschwärzungen Edmund's ohne Weiteres glaubt und Folge giebt. Unmittelbar darauf (vergl. den Eingang A. II, Sc. 2 m. B.) beginnen indeß schon Schmerz und heimliche Reue an ihm zu nagen, was in seiner Haltung deutlich hervortreten muß. — Treu in der Freundschaft zu seinem alten König, weiß er derselben gleichwohl nicht den freien, offenen Ausdruck zu geben, wie Kent; er verbirgt seine Sympathien so lange als möglich vor Cornwall, indem er den alten König nur heimlich unterstützt. Erst als er von seinem Bastardsohn verrathen und gleichsam „an den Pfahl gebunden die Hatze dulden muß", bricht seine Männlichkeit durch, um jedoch, nachdem ihn das furchtbare Schicksal der Blendung getroffen, nicht, wie bei Lear, in Wuth und Wahnsinn, son-

dern in Selbstmordgedanken umzuschlagen. Von diesen heilt ihn Edgar und bekehrt ihn zugleich zu ächter, wahrer Lebensanschauung. Gloster ermangelt der wahren sittlichen Größe. Die Darstellung kann übrigens diese Charakteristik Gloster's nicht in vollem Maße zu positiver Geltung bringen, da die Rolle vorwiegend eine passive, duldende ist. Sie gehört daher auch nicht zu den schwierigsten Rollen des Stücks. — Gloster wird am besten als ein älterer Mann, an der Schwelle des Greisenalters, dargestellt. — Noch möchte ich bemerken, daß Gloster (A. III, Sc. 1 m. Bearb.) beim ersten Erblicken des tollen Thoms zusammenfahren muß, da derselbe ihn, wie er später selbst sagt, an seinen Sohn Edgar erinnert.

Kent, der Vertraute Cordelien's und der treue Hund Lear's, ist ein Mann von rücksichtsloser Geradheit und Offenheit, Eigenschaften, welche selbst noch in ihrer Uebertreibung herzerwärmend wirken, wenn er dadurch auch, wie z. B. bei dem polternden Auftreten in Gloster's Schloß, die peinliche Lage seines Herrn nur verschärft. Für sein äußeres Auftreten giebt Cornwall's Kritik (A. II, Sc. 2 m. B.) dem Künstler den besten Anhalt:

Das ist ein Bursch,
Der, einst gelobt um Derbheit, sich befleißigt
Vorwitz'ger Rohheit, und sein Wesen zwängt
Zu fremden Schein u. s. w.

Nimmt auch Cornwall für Schein, was wirklich Kent's Wesen war, so offenbart er doch in dieser Zeichnung eine große Menschenkenntniß; es giebt Irrthümer, die das Privilegium der Kenner sind. — Kent ist, wie er selbst sagt, 48 Jahre alt. Eine derbe, aller Weichlichkeit fremde Natur, äußert sich selbst sein Mitgefühl in rauher Weise; erst das traurige Ende seines alten Herrn beugt ihn vollständig und verödet sein Leben, dessen ganzer Inhalt Lear und Cordelia waren. — Die Rolle ist jedenfalls schwieriger, als die Glosters, da Kent fast nur handelnd auftritt, auch die Derbheit seines Auftretens auf der richtigen Grenze gehalten werden muß, um einestheils nicht wirklich roh, anderntheils nicht lächerlich zu erscheinen. Im äußeren Auftreten, wie in seiner rücksichtslosen Entschlossenheit und Thatkraft, ist er überhaupt das Gegenstück Gloster's.

Weit durchgreifender sind allerdings die Gegensätze zwischen den beiden Schwiegersöhnen Lear's. Der Herzog von Albanien ist eine durchaus edle, wohlwollende, milde Natur und keineswegs ein Schwächling, wie er dem herzlosen Mannweib Goneril erscheint. Bei oberflächlicher Betrachtung möchte sein Charakter allerdings in solchem Sinne gedeutet werden können, wenn er bei dem ersten Zusammenstoß Lear's und Goneril's (A. II, Sc. 1 m. Bearb.) gleichsam neutral bleibt und nur durchfühlen läßt, daß sein Herz Partei für Lear und gegen Goneril nimmt. Allein eine nähere Prüfung läßt uns sein Benehmen ganz natürlich erscheinen. Das wüste Treiben Lear's und seiner Ritter mag auch ihn unangenehm berührt haben; der treue Ritter (A. II, Sc. 1 m. B.) hat auch an Albanien eine Abnahme der Freundlichkeit bemerkt. Zu dem Streit Lear's und Goneril's tritt er aber erst hinzu, als die Streitfrage selbst erschöpft war und Lear sich nur noch in wirklich haarsträubenden Verfluchungen gegen Goneril und deren Nachkommenschaft ergeht, ohne daß Albanien weiß, wodurch seine Gattin diese Flüche auf sich herabgezogen hat; auf seine desfallsigen Fragen geben ihm weder Lear noch Goneril Auskunft. „Nicht kümmert Euch die Ursach' zu erfahren," sagt Goneril geringschätzend. Wenn aber eine solche milde, Streit und Gewaltthat instinktiv verabscheuende Natur noch stärkerer, unzweifelhafter Thatsachen bedarf, ehe sie sich zum Handeln, zum entschiedenen Auftreten gegen die Gattin, die ihn zum Herrscher des halben Reichs machte, aufrafft, so ist dies psychologisch und nach Lage der äußeren Verhältnisse vollkommen erklärlich. Von jenem Augenblick an (A. IV, Sc. 1 m. B.), wo er Goneril's Schlechtigkeit klar erkennt, ist aber Albanien ganz der entschlossene Mann, ganz gemacht zum Repräsentanten des am Schlusse zum Sieg gelangenden guten Prinzipes, wozu Shakespeare gewiß keinen Schwächling ausersehen wollte. Und wenn auf sein Haupt die Sonnenstrahlen einer besseren Zukunft fallen, wenn er mit Edgar und Kent übrig bleibt, um des Landes Zukunft zu retten, so umweht uns der Geist der Versöhnung und mildert unsere Trauer über Lear's und Cordelien's tragisches Ende. — Albanien ist als ein Mann in den kräftigsten Jahren, Anfangs Vierziger darzustellen, von edler, gemessener, ruhiger Haltung, die sich bis zum Schluß hin immer mehr kräftigt. Die Entdeckung

von Goneril's Verrath ruft in ihm nur kalte Verachtung, keine Heftigkeit hervor und der Frechheit des Parvenu Edmund gegenüber bewahrt er eine stolze, vornehme Ruhe, die sich nicht zur Hitze hinreißen läßt.

Der vollendetste Gegensatz zu Albanien ist Regan's Gatte, der Herzog von Cornwall. Er ist (vergl. Gloster's Schilderung von ihm, A. II, Sc. 1 m. B.) leidenschaftlich, hitzig, jähzornig, wie Lear, ohne eine von dessen großen und edlen Eigenschaften zu besitzen. Goneril führt ihre scheußlichen Pläne gegen den alten Vater gleichsam hinter dem Rücken ihres edlen Gatten aus, Regan aber handelt mit Cornwall in cynisch-offener Uebereinstimmung. Es ist ein Meisterstück des Dichters, unmittelbar an den furchtbarsten Gräuel, den die schaurige Tragödie aufweist, an Gloster's durch Cornwall verübte Blendung, die rächende That des Dieners zu knüpfen, der Cornwall zu Tod verwundet; hier wird dem empörten Gefühl des Zuschauers sofort Genugthuung. — Cornwall ist etwa in gleichem Alter wie Albanien darzustellen; im Gegensatz zu dessen milder Ruhe ist er heftig und rasch in Sprache und Bewegungen; seine Gesichtszüge und Sprachweise müssen den hämischen, schlechten Menschen, der sich nur mit Mühe zum Schein der Ehrerbietung gegen Lear zwingt und in dem eine stete Leidenschaftlichkeit gährt, auch wenn er äußerlich ruhig erscheint, deutlich erkennen lassen.

Das dritte Paar der Gegensätze, welche Shakespeare im „Lear" zeichnet, bilden die beiden Söhne Gloster's, Edgar und Edmund; ihre Verschiedenheit ist wo möglich noch intensiver, als die von Albanien und Cornwall. — Edgar ist der schuldloseste und reinste Charakter des ganzen Stücks, eine durch und durch gesunde, edle Natur, dabei von einer Arglosigkeit, die es Edmund allein möglich macht, ihn so plump zu belügen. Von ernsteren, sittlicheren Grundsätzen wie sein Vater und angesichts der bevorzugten Stellung, die dieser dem Bastardsohn Edmund gab, ist es erklärlich, wenn das Verhältniß zwischen dem alten Gloster und Edgar ursprünglich etwas erkältet scheint. Bei der großen Hofscene des I. Aktes ist nicht Edgar, sondern Edmund in Begleitung des Vaters. Während aber der Vater, ebenso kritiklos wie Edgar, den Lügen Edmund's Glauben beimessend, sich gegen Edgar versündigt und dieser, um sein

Leben zu retten, gezwungen wird, die tiefste Tiefe des Elends zu durchwaten, kommt ihm kein unlauterer Rachegedanke in den Sinn. Er behütet sogar den körperlich und geistig geblendeten Vater, der zuletzt in seinen Armen stirbt, vor dem Selbstmord; dann straft er den verrätherischen Bastard und steigt schließlich, als Albanien's Freund, zu der hohen Stellung im Leben empor, die ihm nach Geburt und Verdienst gebührt. Wenn die älteren Bearbeiter fast ein Jahrhundert hindurch Edgar am Schlusse durch Cordelien's Hand belohnten*), so zeigten sie wenig ästhetisches Verständniß, wohl aber ein richtiges Gefühl für Edgar's sittlichen Werth. — Die Rolle ist ein Probestück für einen jugendlichen Helden oder Charakterspieler. Dem edlen, einfachen, ungekünstelten Auftreten als Edgar, Sohn eines der mächtigsten Barone des alten England, steht sein Spiel als „armer Thoms“ so durchgreifend gegenüber, daß nur eine sehr vielseitige künstlerische Begabung und ein tiefes Studium diese widersprechenden Aufgaben mit gleichem Glück lösen werden. Im Allgemeinen möchte ich bezüglich des Spiels als Thoms wiederholen, was oben bei Lear über das Bedenkliche der Vorführung pathologischer Zustände gesagt wurde; wenn auch der vom Zuhörer durchschaute fingirte Wahnsinn des Thoms eine stärkere Chargirung verträgt, als der wirkliche, so muß doch auch hier möglichst gemildert werden, namentlich, da die Darstellung des affektlosen Deliriums, der wirklichen Verrücktheit, ästhetisch beinahe noch bedenklicher ist, als die Darstellung des bis zur Tobsucht steigenden Wahnsinns von Lear. Insbesondere ist auch die Dürftigkeit der äußeren Erscheinung Edgar's nicht bis zum Ekelhaften zu steigern. Und schließlich möchte ich dem Thoms rathen, sich öfter durch stummes Spiel dem Publikum in seinem wirklichen Charakter zu zeigen, indem er sein Mitleid mit dem Unglück des alten Königs und seine Erregung beim Anblick des eignen Vaters soweit mimisch kund giebt, als es die Vorsicht seinen Mitspielern gegenüber gestattet.

Edmund ist durchaus kein tragischer Charakter, sondern einfach ein Bösewicht, wie ihn Shakespeare vielleicht nur noch im „Jago“

*) Auf manchen Bühnen Londons wird, dem Vernehmen nach, das Stück noch heute mit diesem „fröhlichen Ausgang“ gegeben, was charakteristisch für den Stand des englischen Shakespeare-Cultus sein würde.

und „Richard III." gleich schwarz gezeichnet hat. Gleichwohl fesselt uns der Charakter, wie Richard III. (oder auch, in anderer Weise, Falstaff), durch seine einer besseren Sache würdige Intelligenz, Kühnheit, Thatkraft. Auch giebt ihm Shakespeare (ähnlich wie Richard, durch seine körperliche Mißbildung, oder Shylock durch die verachtete jüdische Abstammung) einen sophistischen Entschuldigungsgrund mit auf den Weg, in dem Flecken nämlich, der äußerlich an der Bastardschaft haftet, und in der benachtheiligten Stellung eines jüngeren Sohnes. Weil er unschuldig unter gesellschaftlichen Vorurtheilen zu leiden hat, glaubt er sich zu jeder Verletzung der Sittengesetze berechtigt, um sein Ziel zu erreichen, um sich eine Stellung im Leben zu verschaffen, die ihm durch das bestehende Recht vorenthalten wird. Er hat sich zu dem Ende ein System cynischer Freigeisterei zurecht gemacht („Du, o Natur, bist meine Göttin"), eine Berufung auf unveräußerliches Naturrecht, die sich leider ihres frivolen Inhalts halber nicht vollständig auf der Bühne wiedergeben läßt. Nur zum Schluß, beim Nahen des Todes, geweckt vielleicht durch den Gedanken, daß er doch — wenn auch verbrecherisch — geliebt worden sei („Edmund ward doch geliebt!"), wandelt ihn die Reue an; er sucht noch etwas auf dieser Welt wieder gut zu machen. Dies sind zu Anfang und zu Ende die feinen Fäden, mit denen der Dichter den Bösewicht noch mit den besseren Seiten des Menschen in Verbindung hält, wodurch er ihn von dem ganz gemeinen Verbrecher scheidet, der keinen Platz in einer wahren Dichtung beanspruchen kann, wenigstens nicht unter den Hauptcharakteren. Denn das absolut Schlechte muß uns naturgemäß als unschön erscheinen, kann also kein Gegenstand der wahren Kunst sein. Von jenen „mildernden Umständen" abgesehen, ist nun Edmund ganz Verrath, Falschheit, Grausamkeit, Verbrechen, gehüllt in das Gewand der vollendetsten Verstellung und Heuchelei. Er wirft diese Maske nicht eher ab, als bis er seiner Stellung als Graf von Gloster sicher zu sein glaubt; von da ab tritt er gegen Albanien anmaßend und frech auf, ganz im Wesen des Parvenus. Jugend, Schönheit und eine vollendete Eleganz der Erscheinung müssen ihm zu Hülfe kommen, um namentlich die verbrecherischen Leidenschaften zu erklären, die Goneril und Regan für ihn hegen, während er selbst Beide betrügt. Wie schon

im Eingang dieser Einführung erwähnt, ist es zu bedauern, daß Shakespeare einzelne Theile der Handlung, insbesondere die Gloster-Tragödie, zu sehr ausgesponnen und dagegen solche Motive, wie die Leidenschaft beider Furien für Edmund, zu karg behandelt hat. Edmund thut im Stück nichts, um sie zu gewinnen; die Leidenschaften beider sind plötzlich emporgeschossen und stehen als Thatsachen vor uns, während er, egoistisch-vorsichtig, zwischen beiden hindurch lavirt, beide zur Erreichung seiner letzten Ziele mißbraucht. Das ganze Doppelspiel ist viel zu kurz und farblos behandelt; um es einigermaßen zur Geltung zu bringen, muß die Mimik in jedem Moment nachhelfen, wo Edmund mit den Schwestern in Berührung kommt; ebenso muß es im stummen Spiel hervortreten, wie beide Schwestern sich eifersüchtig unter einander beobachten und sich Edmund's halber hassen. Daß unter diesen Verhältnissen die Scene Edmund's und Goneril's (Akt IV, Sc. 1), die einzige, welche ihren Liebesbeziehungen gewidmet ist, ganz besonders aufmerksam behandelt werden muß, versteht sich von selbst; so auch das kurze Gespräch Edmund's mit Regan (Akt V, Sc. 1). — Jedenfalls erfordert Edmund's Rolle einen jugendlichen Darsteller von großer Befähigung, da unendlich viele Feinheiten darin verborgen liegen. Der Cynismus seiner Monologe, das Heuchlerspiel mit Gloster, Cornwall, Goneril und Regan, die spätere Anmaßung Albanien gegenüber und endlich der reuevolle Tod verlangen einen Darsteller von sehr vielseitigem Talent. Die Schwierigkeit der Rolle dürfte mit der Edgar's mindestens gleichstehen. — Zu dem ersten Monolog (Akt I, Sc. 2) bemerke ich schließlich noch, wie durch die höhnische Steigerung des oft wiederkehrenden Wortes „ächtbürtig" eine bedeutende Wirkung erzielt werden kann; ich habe noch eine Wiederholung dieses Ausdrucks am Schluß der Scene eingeschaltet.

Aus der niederen Sphäre der Gesellschaft folgen demnächst zwei Gestalten, die ähnlich kontrastiren, wie Edgar und Edmund: der Narr Lear's und der schurkische Haushofmeister Goneril's. Der Hofnarr ist die letzte und zugleich die hervorragendste Schöpfung Shakespeare's auf dem Gebiet seiner Fools; er ist bei Weitem der geistreichste und edelste von seinen Narren. Zwei Strömungen machen sich in dem Narren geltend. Die erste ist die Trauer um

Cordelia, der er wie ein Hund treu zugethan war; „er hat sich seit ihrer Abreise ganz abgehärmt“, sagt der Ritter. Diese Trauer äußert sich nun zunächst bei ihm durch die unbarmherzigen ironischen Hiebe, die er, weit über das traditionelle Narren-Vorrecht hinausgehend, dem König Lear über seine Unbesonnenheit, sich der Krone zu entäußern, und über seinen Mangel an richtiger Kenntniß und Würdigung des wahren Charakters seiner Töchter ertheilt. Man könnte den Narren für unbarmherzig, boshaft halten, wenn jenes Motiv nicht wäre. Mit dem fortschreitenden Unglück des alten Königs ändert sich aber der Ton des Narren; das Mitleid mit dem Unglück des alten Herren tritt als zweite Strömung ein und siegt über die Erbitterung. In der furchtbaren Nacht auf der Haide spielt er nur noch den Narren, um des Königs Stimmung in gewohnter Weise zu begegnen; im Uebrigen ist er ganz Sorge um den unglücklichen Herrn. „Er strebt,“ wie der Ritter sagt, „des Königs Leid wegzuscherzen.“ — Die Rolle verlangt einen tüchtigen Charakterspieler; nur selten finden sich Komiker, welche dieselbe zu bewältigen verstehen. Sie ist um so schwieriger und um so weniger dankbar, als uns das Verständniß für diese Berufsklasse, die zu Shakespeare's Zeiten noch in Flor stand, ganz abhanden gekommen ist. Das Bestreben, durch possenreißerische Mimik die Rolle zu stützen, sollte man ganz aufgeben; sie trägt sich von selbst durch ihren geistigen Gehalt. Bei dem hier in Rede stehenden Narren möchte ich, im Gegensatz zu der gewöhnlichen Uebung der Bühnen, anheim geben, ihn als einen älteren Mann darzustellen, gleichsam als ein Familienstück im Hause des achtzigjährigen Lear. Sein Spiel würde dadurch wesentlich vereinfacht und erleichtert, indem namentlich die traditionellen Ansprüche an körperliche Beweglichkeit wegfielen. Auch tragen seine Reden ganz den Stempel der beißenden Ironie, welche sich nicht künstlich erlernen läßt, sondern sich nur aus der Gewohnheit einer den geistigen Eigenschaften nicht entsprechenden niederen Stellung im Alter zu entwickeln pflegt. Wie man dies aber auch halte, jedenfalls wird der Narr die Wirkung seiner Rolle wesentlich verstärken, wenn er in der Sturmesnacht die Narrenmaske immer mehr fallen und die des betrübten, treuen Dieners hervortreten läßt, wie denn überhaupt in dieser Scene die Umgebung des unglücklichen Königs ihre

Theilnahme und Sorge fortwährend mimisch bethätigen muß. Leider verschwindet der Narr mit dieser Nacht spurlos von der Bühne*); er ist auch im Stück als das gehalten, was diese Zwittergestalten im Leben waren: als ein reines Objekt, das keinen Anspruch auf ein eignes Schicksal hat.

Der Haushofmeister Oswald ist, im Unterschied zu dem genialen Schurken Edmund, der Typus der gemeinsten sklavischen Niederträchtigkeit, wie sie Shakespeare in gleichem Grade kaum wieder gezeichnet hat. Daher erklärt sich auch die instinktive Wuth des biederen Kent über diesen niedrigen Schuft. Kent's Charakteristik Oswald's ist das Treffendste (Akt II, Sc. 2 m. B.) was je über diese Klasse menschlicher Reptilien gesagt worden ist. In ihm ist alles gemein; ein feiler Sklave, vollbringt er anstandslos jede denkbare Schlechtigkett. Daß Goneril gerade dieses Menschen sich als vertrauten Werkzeugs bedient, ist der niedrigste Zug ihres Wesens. Wie Oswald sich von ihr brauchen läßt, den Zwist mit ihrem alten Vater einzuleiten, so bedarf es nur einer Aussicht auf Belohnung, die ihm Regan eröffnet, um den alten geblendeten Gloster wie einen Hund todtzuschlagen, wobei ihn jedoch, vor der Ausführung, durch Edgar's Hand die gerechte Strafe ereilt. — Wie die englische Bühne diesen Schuft traditionell als Clown darstellen kann, gehört zu den charakteristischen Zeichen ihres Niedergangs. Er ist mit allen äußeren Zeichen des servilen Schurken in Gesichtszügen und Haltung darzustellen, feig und kriechend nach oben, ein Poltron, wo er sich in Sicherheit glaubt. In seinem Aeußeren ist er geckenhaft geschniegelt, wie ihn Kent zeichnet.

Die beiden Freier Cordelien's, der König von Frankreich und der Herzog von Burgund sind Nebenrollen, die jedoch würdig repräsentirt sein wollen; insbesondere muß die Herzlichkeit Frankreichs gegen die interessirte Bewerbung Burgunds wohlthuend her-

*) Die Annahme Ulrici's und anderer Kritiker, daß der Narr mit den Worten: „Und ich will um Mittag zu Bett gehen" aus dem Leben scheide, am „gebrochenen Herzen" sterbe, vermag ich nämlich nicht zu theilen; ebensowenig die von Gervinus, wenn er Kent am „gebrochenen Herzen" sterben läßt. „Zu Lear's Zeiten stirbt überhaupt Niemand, selbst kein Hausnarr, an solchen sentimentalen Krankheiten des feineren Kulturlebens", sagt Thümmel (Shakespeare-Jahrbuch, Bd. IX, S. 100).

vortreten. — Die übrigen kleinen Männerrollen, der biedere Ritter und der ruhige, vernünftige Arzt, bedürfen keiner Erläuterung. Die Rollen der verschiedenen in Original auftretenden Ritter und Edelleute habe ich in Eine zusammengezogen, damit sie hierdurch bedeutender wird und einem tüchtigen Repräsentanten übertragen werden kann.

Noch klaffender vielleicht, als die Gegensätze zwischen den Männercharakteren, die doch schon vom Höchsten bis zu dem Niedrigsten reichen, was noch den Namen Mensch verdient, erscheint der Abstand der Furien Goneril und Regan von ihrer holden Schwester Cordelia. Goneril ist ein Charakterbild, welches nothwendig des Hintergrundes der rauhen, blutigen Vorzeit bedurfte, in welche Shakespeare seine Dichtung verlegt hat. Alle ihre Leidenschaften gehen in's Großartige, Ungemessene. Jahrelang hat sie die Maske der liebenden Tochter tragen müssen und ihrem Vater geschmeichelt (vergl. Lear's Aeußerungen Akt IV, Sc. 2 m. B.), was für solche Naturen ein fast unerträglicher Zwang ist. Nicht Dank für das, was ihr Lear freiwillig an Macht gegeben, sondern Wuth, weil er ihr diese Macht durch sein zähes Leben so lange vorenthalten, füllt das Herz dieser Furie. Sie geht dem Conflikt mit dem jähzornigen Alten nicht etwa aus dem Wege, sondern sucht ihn geradezu auf; es kostet ihr keine Ueberwindung, dem Vater mit eisiger Kälte den Dolch in's Herz zu stoßen, sondern es gewährt ihr geradezu eine Erleichterung, sich ihres Grolles zu entbürden. Unedle Naturen drückt nichts mehr, als das Bewußtsein, Anderen Dank zu schulden; sie suchen geradezu die Gelegenheit, sich selbst in die Position des Verletzten zu bringen, um sich der verhaßten Bürde des Dankes vor ihrem gut dressirten Gewissen entledigen zu können. So Goneril, indem sie das wüste Leben der Ritter in Lear's Umgebung als Vorwand vom Zaune bricht. Es ist übrigens derselbe feine Zug tiefster Kenntniß des menschlichen Wesens, wenn Shakespeare bei einer Goneril, wie bei einem Edmund, Richard, Shylok u. s. w. die Bösewichter nach einem Vorwand, nach einer Art Berechtigung suchen läßt, um ihre Schlechtigkeit vor sich selbst und vor Anderen zu beschönigen. Denn gegen sich selbst ist der Mensch noch mehr Casuist, wie gegen die Außenwelt. Selbst gegen ihr Werkzeug, den Schurken Oswald, giebt Goneril ihren Plänen einen Vorwand. — In dem Complott gegen den unglücklichen Greis ist Goneril die Führerin;

so niedrig, gemein und grausam Regan denkt, so hätte sie aus eigner Initiative, ohne das Beispiel und den Beistand der Schwester, wohl schwerlich den Konflikt zu dieser Höhe gebracht; sie sucht ihm sogar durch ihre Abreise nach Gloster's Schloß auszuweichen, während Goneril dem Zusammenstoß geradezu entgegengeht, sogar, ein Zeichen der tödtlichsten Geringschätzung, nach der furchtbaren Scene in ihrem eignen Hause dem alten Greis freiwillig zum zweiten Mal entgegentritt, um Regan vor schwächlichem Nachgeben zu bewahren und das Spiel in ihrem Sinne zu Ende zu bringen. Von dem durch Gloster (Akt III, Sc. 1) belauschten Mordanschlag der Töchter auf Lear's Leben, der letzten Spitze ihrer Scheußlichkeit, ist die specielle Urheberin nicht bezeichnet; der ganzen Sachlage nach muß jedoch Goneril dafür gelten*). Als Reflex dieser hervorragenden Schlechtigkeit Goneril's trifft sie denn auch der Haß und Fluch des alten Lear mit doppelter Wucht. — Goneril hat nur Achtung vor der thatsächlichen Macht, nicht vor sittlicher Größe oder irgend einer sittlichen Eigenschaft. Ihren Vater Lear verachtet sie, weil er machtlos und kindisch ist; ihr edler Gemahl, der „Tugendnarr", wie sie ihn nennt, ist ihr ein Gegenstand der Geringschätzung und des Spottes, weil er mild und gut ist. Zu dem kühnen, verbrecherischen Bastard Edmund fühlt sie sich dagegen hingezogen und, sofort entschlossen, sucht sie sich durch Mord von Gatten und Schwester den Weg zu seinem Besitz zu bahnen. Ihren Gatten behandelt sie zwar anfangs schon mit Geringschätzung, aber doch noch mit einiger äußeren Rücksicht. Von Beginn ihres Einverständnisses mit Edmund ab, und als sie sich von Albanien durchschaut sieht, setzt sie diese Rücksicht immer mehr bei Seite. Und als zuletzt ihr Verrath entdeckt, ihr kein Ausweg geblieben ist, da wirft sie die letzte Maske ab, ein Bild des „Unrechts, das keine Scham mehr kennt". Kein Funke der Reue kommt in ihre Seele; eine waghalsige Spielerin, die den letzten großen Einsatz verloren hat, bäumt sie sich mit Wuth gegen das unerbittliche Schicksal auf und giebt sich selbst den Tod. Die letzten

*) Offenbar ist diese Erwähnung des Mordanschlags der Töchter einem älteren, im Jahre 1594 veröffentlichten Drama entnommen, welches den gleichen Gegenstand, wenn auch in rohester Form, behandelt. Hier geht allerdings der Mordanschlag von beiden Töchtern aus.

Worte, ehe sie von der Scene wegstürzt: „Fragt mich nicht, was ich weiß" müssen wie das Todesgeheul einer Tigerin ertönen; Verzweiflung, Wuth, Haß, Verachtung finden darin ihren ergreifendsten Ausdruck.

Goneril bedarf, ebenso wie Lear, nothwendig einer äußerlich imponirenden Persönlichkeit zur Vertretung. Ihrer großen Schönheit und darauf gegründeten Eitelkeit wird vielfach im Stück gedacht. Eine unheimliche, sphynxartige Ruhe lagert über der ganzen Gestalt und vornehmlich auf ihrem schönen, marmorkalten Gesicht; nur zuweilen zucken die Leidenschaften des Zorns, des Hasses, der Verachtung, oder ein teuflisches Lächeln um ihre Mundwinkel. Je heftiger Lear wird, je ruhiger erscheint sie; dem Gatten, der ihr (Akt IV, Sc. 1 m. Bearb.) den Spiegel vorhält, begegnet sie mit geringschätzender Verachtung. Hochmuth füllt ihr ganzes Wesen vom Scheitel bis zur Sohle. In den Scenen mit Edmund (namentlich Akt IV, Sc. 1), die, je knapper sie sind, um so aufmerksamer behandelt werden müssen, tritt dagegen die innere Erregung stärker hervor, weil hier zum erstenmal — ein neues Moment — das Herz der Tigerin mitspricht. — Die Rolle der Goneril ist an und für sich nicht schwer aufzufassen; aber ihre Durchführung bedarf, neben den gedachten äußeren Vorbedingungen, einer durchgebildeten und denkenden Künstlerin, die namentlich in äußerster Einschränkung mimischer Hülfsmittel rhetorisch zu wirken weiß. — Goneril darf nicht allzu jung gehalten werden; am besten über dreißig, in jenem Alter, in dem große, kräftige Figuren am schönsten entwickelt sind. Mächtige Braunen beschatten die unheimlich blickenden Augen („ihr Auge sticht", sagt Lear), deren Spiel um so wirkungsvoller sein muß, je ruhiger und kälter ihre sonstige Haltung ist.

Regan ist der niedrige Abklatsch der Schwester. Goneril's hohe, einer bessern Sache würdigen Eigenschaften: Muth, Entschlossenheit, Scharfblick fehlen ihr, während die feige Grausamkeit gegen Gloster sie sittlich fast noch tiefer, als jene, stellt. Ist Goneril eine Tigerin, so gleicht Regan der feigen Hyäne. Die Schwester ist offenbar Regan's Vorbild gewesen; sie hat sich von ihr leiten lassen, bis in der gleichzeitigen Neigung zu Edmund (deren Verlauf mit Regan im Stück leider noch weniger entwickelt ist, als mit Goneril), beide Verbrecherinnen in Konflikt gerathen, den Regan mit dem Leben büßen muß. Auch hier nämlich, wie überall im Stück, ergreift

Goneril die Initiative des Handelns. — Die Rolle der Regan ist weniger schwierig, als die der Goneril; ihre Bösartigkeit verbirgt sich nicht so hinter selbstbeherrschender Ruhe, wie bei Goneril, sondern tritt offener in dem Spiel der Gesichtszüge und lebhafterer Mimik hervor. Regan ist eher häßlich, als schön darzustellen; dem Narren zufolge (Akt II, Scene 1 m. Bearb.) sieht sie Goneril ähnlich, „wie der Holzapfel dem Apfel", während sie ihr am „Geschmack", d. h. also im Innern, wie ein Holzapfel dem andern Holzapfel gleiche.

Und gegen diese Schwestern — wie leuchtend hebt sich Cordelien's Bild ab! Sie ist nicht ohne Schuld. Ihr Auftreten im Eingang war zwar die natürliche sittliche Empörung über die Verstellung ihrer Schwestern, das instinktive Widerstreben, mit diesen, wenn auch nur äußerlich, als Einer Kategorie angehörig zu erscheinen, wenn sie sich in gleicher Weise geäußert hätte. Allein, indem sie dieser einseitigen, wenn auch an sich natürlichen und edlen Regung nachgab, verletzte sie die Pflichten gegen ihren Vater, von dessen reizbarem Temperament, wie Ulrici sagt, sie etwas geerbt haben mochte. Die Kinder sollen auch den Launen und Schwächen der Eltern ehrerbietige Rücksicht tragen; Cordelia hätte auf Lear's bizarre, aber doch harmlose Idee, sich öffentlich der Liebesbetheuerungen seiner Kinder zu freuen, umsomehr eingehen können, als sie ihn, ohne zu lügen, wirklich ihrer Liebe versichern durfte, hätte, da sie ihren Vater kannte, die Folgen ihres hartnäckigen Zurückhaltens vorausfühlen müssen. Sie that dies nicht, jenem einseitigen ersten Impuls folgend, und indirekt entsprang aus dieser Weigerung nur Unglück für Lear. Wenn nun auch der Mensch nur für die natürlichen, vorauszusehenden Folgen seiner Handlungen verantwortlich ist, nicht für die, welche durch Verkettung der Umstände, durch Kreuzung mit der Schlechtigkeit anderer Menschen, thatsächlich daraus entstehen, so hat doch die tragische Verschuldung einen andern Maaßstab für die Strafe, als der irdische Richter. In dieser düsteren Tragödie kennt die tragische Schuld keinen Ausgang, als den Tod; wer im Dahinschreiten nur den Saum ihres Kleides berührt, ist den Mächten des Orkus verfallen. So ist Cordelien's Tod poetisch gerechtfertigt. Aber wie edel büßt sie vorher ihren Fehl? Mit welcher Fülle von Liebe und Zärtlichkeit ruft sie den alten Vater aus geistiger und körperlicher Zerrüttung in's Leben zurück? Fortan sind beide nur

Eins, Einer der ganze Inhalt vom Leben des Andern; so geistig in einander verwoben, ist es zugleich höchste Poesie und höchste Wahrheit, wenn der Dichter beide miteinander sterben läßt.

Die Rolle der Cordelia ist in jeder Beziehung der Gegensatz zur Gonerilrolle. Während diese, eine Reflexionsrolle, tiefes Studium, große Bühnenübung erfordert, ist die Cordelia selbst einer talentvollen Anfängerin in der Kunst zugänglich, wenn sie nur ein weiches, schönes Organ mit tiefem, warmem Gefühl verbindet. Es ist durch und durch eine Gefühlsrolle, die mit höchster Einfachheit und Natürlichkeit gespielt werden muß, und zwar nothwendig von einer sehr jugendlich aussehenden Künstlerin. Manche Stellen in der Rolle, z. B. das Wiedersehn an Lear's Krankenbett, gehören, wenn gut und mit Beseitigung aller Theatermanieren dargestellt, zu dem ergreifendsten und rührendsten, was die gesammte Bühne zu bieten hat. Eine engelgleiche Lieblichkeit und Güte ist die Atmosphäre, in der sich Cordelia hier bewegt. Im Eingang ist dagegen ein veränderter Ton anzuschlagen, den die meisten Künstlerinnen verfehlen. Hier muß einmal der Trotz, der sich in ihr, wenn auch aus den edelsten Motiven, ausgebildet hat (sein Entstehen kann angedeutet werden durch ihre Mimik während der Reden der Schwestern), in der Betonung der Antwort an Lear: „Nichts" hervortreten, dann aber auch der innere Kampf angedeutet werden, dessen Produkt jene lakonische Antwort ist. Um dies zu unterstützen habe ich vor ihre erste Antwort „Nichts" die Frage: „Ich?" eingeschaltet, auf welche Cordelia dann erst eine Pause voll innerer Erregung folgen läßt, ehe sie kurz und rasch das „Nichts" hervorstößt. Einmal soweit vorgeschritten, bleibt sie von da ab ruhig und gemessen, ohne jedoch den tiefen Schmerz über ihre Verstoßung zu verleugnen. Man muß ihr ansehen, wie ihr Herz sie fortwährend zu ihrem Vater hinzieht, wie furchtbar sie unter seinem Fluche leidet. Die hergebrachte bequeme Unbeweglichkeit vieler Cordelien in Haltung und Zügen ist hier nicht am Platze, ist nicht mit ihrem späteren Bild zu vereinigen. Ihr stummes Spiel ist in der That das Schwierigste, was die Rolle in der ersten Scene bietet.

Aus vorstehender Charakteristik ergiebt sich ein großer Reichthum bedeutender, anspruchsvoller Rollen im „Lear". Die Hauptschwierigkeit wird sich allerdings immer darin konzentriren: einen geeigneten Lear zu finden, da die körperlichen und geistigen Anfor-

derungen an seine Rolle so ungeheuer sind, daß selbst unter den Künstlern, die sonst in demselben Rollenfach glänzen, immer nur eine kleine Zahl gefunden wird, die den Lear spielen wollen, eine noch kleinere, die ihn spielen können. Nächst Richard III. dürfte Lear wohl die anstrengendste Rolle sein, die Shakespeare für einen Schauspieler geschrieben hat. Und dennoch wäre es im höchsten Grade zu wünschen, den „Lear" als stehendes Repertoirstück jeder größeren und künstlerisch geleiteten deutschen Bühne wiederzufinden*); wenn Shakespeare eine Schule für die Künstler genannt zu werden verdient, so ist die Tragödie „Lear" vorzugsweise geeignet, daß sich die künstlerischen Kräfte an ihr messen und bilden.

Bei den Stücken von der düsteren Färbung und dem schweren Inhalt des „Lear" kann der Scenirung kein wesentlicher Antheil an der Erzielung der künstlerischen Gesammtwirkung zufallen. Die Hauptsache ist, daß sie aus dem Charakter des Ganzen nicht herausgehe, die Illusion nicht störe. Wenn aber auch, mit Ausnahme der Sturmesnacht auf der Haide, keine weitere Scene im „Lear" vorkommen dürfte, wo eine geschickte Einrichtung den Eindruck des Spiels selbst wesentlich unterstützen, ja steigern kann, so vermag eine ungeschickte Scenirung doch andererseits außerordentlich zu stören**), und es ist immerhin schon ein Verdienst, dies zu vermeiden, das Spiel mit seinem Schauplatz in Uebereinstimmung zu halten.

Gervinus polemisirt wohl mit Recht gegen Tieck's sonderbare Ansichten in der Kostümfrage, wenn dieser von „Lear" sagt: das Kostüm sei dabei gleichgültig. „Man kann nichts Verkehrteres sagen. Wenn im „Lear" auf der Bühne Häuser im Perrückenstyl, glänzender Hausrath und die Eleganz des spanischen Ritterkostümes ange-

*) Ich bin überhaupt nichts weniger, als Kreyßig's Ansicht, daß dieses Stück beim lesenden wie zuschauenden Publikum nur eines succès d'estime fähig sei; bei guter Besetzung und vollendetem Ensemble (woran es allerdings bei den Aufführungen oft noch mehr fehlt, als an einem tüchtigen Lear-Darsteller) wird es, im Gegentheil, stets die tiefste Wirkung hervorbringen.

**) So erinnere ich mich z. B. nicht, jemals einen scenischen Verstoß unangenehmer empfunden zu haben, als wenn im Wiener Hofburgtheater der Schluß der Sturmesnacht in eine heitere, sonnenbeglänzte Gartenlandschaft verlegt ward, und der wahnsinnige Lear sich im Vordergrund auf einer weiß angestrichenen Gartenbank zum Schlafen hinlegte.

wandt werden, so ist jede Illusion bereits gestört. Wogegen drückende Gemächer von roher Architektur, wilde Gegenden und öde Prospekte, gedrungene scenische Derbheit und Roheit in Figuren und Tracht, mit etwas hineinspielendem orientalischem Prunk, sogleich unserm Auge einen Gesammt-Eindruck des Schauplatzes gewähren würden, der uns auf die Natur der hier handelnden Menschen vorbereitet." So Gervinus, mit dem ich hier im Wesentlichen übereinstimme. Von einer Beobachtung des historischen Kostüms, unter Zugrundelegung der Holinshed'schen Chronologie (also viele Jahrhunderte vor Christo), kann natürlich keine Rede sein; dies ist sogar Charles Kean nicht eingefallen, der doch sonst in Nachäffung solcher Aeußerlichkeiten ein besonderes Verdienst suchte, sogar die Laterne der Rüpel im „Sommernachtstraum" Pompejanischen Mustern nachbildete. Kean hat im „Lear" Kostüme und Architektur der Angelsächsischen Zeit, etwa des achten Jahrhunderts, zu Grunde gelegt; ich glaube sogar, daß man noch etwas weiter gehen könnte, etwa bis zur ältesten Zeit des normannisch-romanischen Styls; jedenfalls aber halte man sich jenseits des Mittelalters. Daß überdies in den Trachten der Phantasie ein großer Spielraum gewährt werden kann, versteht sich von selbst; man vermeide nur jeden Anflug von Modernem. Ueberhaupt rede ich, selbst bei rein geschichtlichen Dramen, nichts weniger, als einer Sklaverei des streng historischen Kostüms das Wort; unser heutiger Schönheitsbegriff und die technischen Anforderungen der Darstellung bilden die Coefficienten, wodurch das bloße Copiren vergangener Zeiten berichtigt werden muß, um dem wahrem Schönheitsgefühl zu entsprechen.

Die erste Scene muß mit großer Pracht scenirt und mit allem Pomp und Ceremoniell solcher Hoffeste ausgestattet werden, gegen die dann Lear's bruskes Treiben um so greller absticht.

Die zwei Scenen im II. Akt spielen am Besten in den Eintrits-Hallen resp. Vorhöfen der Schlösser Albanien's und Gloster's.

Für die Haide im III. Akt denke ich mir eine ziemlich tiefe Bühne, den Hintergrund etwas ansteigend und mit Felsblöcken besäet, die sich zu der Gerichtssitzung am Schluß gut verwenden lassen. Doch muß das Ganze den Charakter der Ebene behalten; im Prospekt müssen beim Zucken der Blitze die zusammengeballten, vom Sturm gepeitschten Gewitterwolken von Zeit zu Zeit sichtbar werden. Zur Seite liegt der Eingang von Thoms' Hütte. Das Unwetter

läßt erst gegen den Schluß der großen Scene nach und darf niemals ganz abbrechen; in einzelnen Momenten, worüber die Bühnenweisungen Näheres angeben, muß sich das Pfeifen des Windes, das Klatschen des Regens, das Rollen des Donners, das Zucken der Blitze bis zu schreckenerregender Höhe steigern. Das Unwetter ist hier nicht Nebensache, sondern gleichsam ein sachliches Motiv in dem Entwickelungsgang des Lear'schen Wahnsinns. Die Dunkelheit darf gegen die Mitte der großen Scene hin ziemlich gesteigert werden; gegen den Schluß zerreißt das Gewölk, der Sturm legt sich und der Morgen dämmert herauf.

Die Scenirung des IV. Aktes giebt keinen Anlaß zu Bemerkungen.

Den ganzen V. Akt lasse ich auf demselben Schauplatz spielen, der für das, etwa in der Mitte des Akts stattfindende rangirte Gefecht vorbereitet sein muß. Im Hintergrunde das geöffnete Zelt Edmund's.

Die ganze Scenirung ist sonach höchst einfach und die Einschnitte der Akte und Scenen treffen nach meiner Bearbeitung mit solchen Einschnitten im Gang der Handlung zusammen, daß der Fall des Zwischenvorhangs nicht störend wirken kann. Das Stück in der ursprünlichen Eintheilung in 26 Auftritten zu geben, wobei oft Scenen von kaum einem Dutzend Verse eine Veränderung des Schauplatzes erfordern, wobei Handlungsabschnitte, welche unmittelbar zusammenhängen, durch kleine Zwischenscenen mit verändertem Schauplatz unterbrochen werden, müßte heutzutage einem Mißerfolg begegnen, den selbst die höchste Vollendung der Darstellung nicht abwenden könnte. Eine unveränderte und unverkürzte Aufführung von Shakespeare's Dramen, unter treuer Nachahmung der Einrichtungen der alt-englischen Bühne, würde gewiß von einem Parterre von Shakespeare-Gelehrten oder Enthusiasten mit großem Interesse aufgenommen werden; für das Publikum, wie es heute ist, bedürfen Shakespeare's Dramen weitgreifender formeller Aenderungen, oder man verzichte darauf, ihn auf der modernen Bühne einzubürgern. Shakespeare's großer Genius lebt aber auch wahrlich nicht in den Aeußerlichkeiten und Anhängseln, die sich einer verständigen Bearbeitung beugen oder ihr weichen müssen.

Die Litteratur der „Lear"-Tragödie ist ziemlich reichhaltig. In erster Linie stehen die bezüglichen Abhandlungen in den Werken von Ulrici, Gervinus und Kreyßig, ferner die Einleitungen von

A. Schmidt und N. Delius*) zu den öfter erwähnten Ausgaben. Desgleichen mache ich auf J. Thümmel's Aufsätze im 9., und 19. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft über die Charakteristik des Narren, Edmund's und Edgar's aufmerksam, sowie vor Allem auch auf H. Th. Rötscher's Abhandlungen über Lear und Edgar.

Von sonstigen Monographien über „Lear" dürfte nur eine, diese aber auch die allergrößte Beachtung Seitens der Bühnenleiter und Künstler verdienen**). Es ist ein unlängst erschienenes Schriftchen des Irrenarztes Dr. Carl Stark, betitelt: „König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie für das gebildete Publikum." Stuttgart, 1871. Eingangs habe ich bereits eine Stelle daraus citirt. Ich stehe nicht an, diese Schrift für eine bedeutende Erscheinung in der deutschen Shakespeare-Litteratur zu erklären; ich möchte jeden Lear-Darsteller verpflichten, künftig nicht eher wieder an diese Rolle heranzutreten, bis er deren Inhalt durch und durch sich zu eigen gemacht hat. Mit einer Schärfe und Sicherheit, wie sie nur der zu entwickeln vermag, welcher zugleich ein poetisches Kunstwerk zu würdigen versteht und dabei in Bezug auf dessen spezifischen Inhalt (hier eine poetische Krankengeschichte) Fachkenner ist, schildert Stark die Vorbedingungen, das Nahen, das Entstehen, den Höhepunkt, die Heilung von Lear's Geisteskrankheit. Mit sicherer Hand und stetem Hinweis auf die bezüglichen Stellen des Stücks, führt er den Künstler durch alle Stadien der Krankheit, scheidet die Exaltation von dem wirklich Pathologischen, bestimmt auf's Genaueste das Eintreten des Krankhaften in's Gesunde und umgekehrt. Es ist kaum eine wichtige Stelle im Drama, worüber sich der Künstler nicht Belehrung behufs richtiger Auffassung holen kann. Stark behandelt zwar nur die eine Seite des Gesammtbildes: die Geisteskrankheit; allein diese ist für die Darstellung vorzugsweise von Bedeutung. Ich muß gestehen, daß mir aus der Analyse eines einzelnen Shakespeare'schen Dramas noch niemals eine so großartige Idee von dem Universalgenie unseres

*) Es bedarf der Erwähnung nicht, wie ich hier, wie überall, nur dem gebildeten Leser und speziell dem darstellenden Künstler die Werke bezeichnen will, worin sie nähere Belehrung suchen können; der Gelehrte und Forscher kennt selbst die Quellenschriften, auf die er zurückzugehen hat.

**) Ich möchte außerdem noch auf einen Aufsatz Oehlmann's im II. Band des Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft aufmerksam machen, betitelt: „Cordelia, als tragischer Charakter."

Dichters aufgegangen ist, als durch diese Studie Stark's, und kann mir daher nicht versagen, den Schluß derselben wörtlich hier folgen zu lassen: ein ehrendes Denkmal für den Dichter selbst, wie für den, welcher ihn so zu erfassen wußte. „Und jetzt bedenken Sie," schließt Stark, „daß diese Schilderung des Irsinns in einer Zeit entworfen wurde, in der selbst die gebildetsten Aerzte nur erst noch die primitivsten und rudimentärsten Vorstellungen von dem Wesen der Geisteskranken hatten, in einer Zeit, in der Wahnsinnige noch als Hexen verbrannt, als Besessene ausgestoßen und geflohen, oder, wie wir von Edgar erfahren, mit Ketten gefesselt und von Ort zu Ort gepeitscht wurden; bedenken Sie, daß es der langsamen und mühevollen Arbeit von Jahrhunderten bedurfte, um das Ihnen von mir soeben entworfene Bild der Tobsucht, welches sich mit dem von Shakespeare gezeichneten vollständig deckt, wissenschaftlich festzustellen und zu einer bewußten Erkenntniß werden zu lassen, und Sie werden mit mir von einem Staunen erfaßt werden, dem die Worte fehlen. Mit scharfem Adlerauge hat dieser mächtige Geist das Wesen der Krankheit durchschaut, das scheinbar Kleine und Unbedeutende als wichtig und bedeutungsvoll erkannt, das Zufällige und Wandelbare von dem Wesentlichen und Stabilen richtig gesichtet und er hat so mit divinatorischer Intuition die langwierige und angestrengte Arbeit systematischer Forschung um Jahrhunderte anticipirt. Sicher hat Shakespeare Geisteskranke beobachtet. Aber Tausende vor ihm und Tausende nach ihm haben dies gethan und sind nicht zu der Tiefe und Wahrheit der Auffassung vorgedrungen, wie er. Nur ein so hoch organisirter Geist, wie der seine, war berufen, ein Werk zu schaffen, welches den leuchtenden Stempel des Genius an der Stirn trägt, ein Werk, welches uns einen Blick werfen läßt in die Natur und geheime Werkstätte des Genies und in die Art seines Schaffens. Am ‚Lear' können wir sehen, welche wahrhaft virtuose Fertigkeit das Genie besitzt, selbst aus den fernliegendsten Gebieten des Wissens sich Stoff anzueignen und in sich aufzunehmen, das Aufgenommene richtig zu assimiliren, zu verarbeiten und weiter zu bilden. Und dies nicht etwa auf dem mühevollen Wege der Reflexion und mit prämeditirter Anstrengung, nein, der hochentwickelte und in vollendetster Harmonie entfaltete Geist des Genius besitzt gleichsam eine eingeborene, instinktive Attraktionskraft,

eine dämonische Wahlverwandtschaft für das absolut Richtige und Naturwahre, und nur für dieses; er kann nur das Richtige assimiliren, weil das Falsche und Widernatürliche der inneren, prästabilirten Harmonie seiner unbewußten Natur widerstrebt. Das so unbewußt Aufgenommene und Assimilirte entwickelt sich in der innersten Tiefe eines so hoch vollendeten Geistes weiter und weiter, spontan und ohne alles Mitwirken des Bewußtseins und des Willens, und die Resultate dieser völlig unbewußten, geheimen Arbeit des Geistes tauchen plötzlich und ungewollt mit einem Zauberschlag empor aus ihrer klaren Tiefe, wie Athene aus dem Haupt des Olympiers. Und so ist die Wahrheit, die uns das Genie giebt, nicht das Resultat systematischer, langwieriger Abstraktionen, sondern plötzlich, wie ein elektrischer Funke, leuchtet sie im Bewußtsein des Genius auf; sie ist das Kind einer wahrhaft triebartigen Intuition, eines hallucinatorischen Hellsehens des Geistes, sie ist im vollsten Sinne des Wortes eine prophetische Wahrheit, denn das Genie hat keinen andern Beweis für dieselbe, als nur das instinktive, augurenartige Gefühl: ‚es muß so sein'. Und so lassen Sie mich zum Schluß noch die schönen Worte von Carlyle anführen, die dies Alles vortrefflich ausdrücken: ‚Shakespeare ist, was ich einen unbewußten Verstand nennen möchte, in dem viel mehr des Guten enthalten ist, als er selbst glaubt. Seine Dramen sind Produkte der Natur, so tief, wie die Natur selbst. Es ist der größte Lohn der Natur für eine einfache, wahre, große Seele, daß sie selbst ein Theil der Natur wird. Die Werke eines solchen Mannes wachsen, so viel er auch durch den höchsten Aufwand bewußter und unbedachter Thätigkeit erreichen mag, unbewußt aus unbekannter Tiefe in ihm hervor, wie die Eiche aus dem Schooß der Erde hervorwächst, wie die Gebirge und die Gewässer sich selbst hervorbringen.'"

Macbeth.

Das Trauerspiel „Macbeth“ ist eine der späteren Schöpfungen unseres Dichters und trägt deutlich, insbesondere auch in der dichterischen Form, die charakteristischen Merkmale dieser Periode seines Schaffens. Es erschien zuerst im Druck in der Gesammt-Folioausgabe von 1623; ältere, bei Lebzeiten Shakespeare's erfolgte Veröffentlichungen (Quarto's) existiren nicht, was die Textkritik sehr erschwert. Die Anspielungen im vierten Akt ergeben unzweifelhaft, daß „Macbeth“ erst nach der Thronbesteigung König Jacob's, 1603, geschrieben sein kann; die ersten bestimmten Angaben Dr. Forman's, über eine stattgehabte Aufführung, fallen in das Jahr 1610. Es muß also zwischen 1603 und 1610 entstanden sein, wahrscheinlich gegen 1606 und bald nach Abfassung des „König Lear“, mit welchem Stück es die Athmosphäre einer wilden, blutigen Vorzeit gemein hat. Das Stück gehört unstreitig zu den gewaltigsten Schöpfungen unseres Dichters. Wie fast bei jeder seiner großen Tragödien, finden sich auch bei „Macbeth“ einzelne Kritiker, z. B. Drake, Campbell, welche dasselbe für Shakespeare's erstes, größtes Werk halten. Dies scheint mir schon um deswillen eine Uebertreibung, weil Architektur und Oekonomie des Stücks Mängel zeigen, die selbst die größten Verehrer unsres Dichters, z. B. Ulrici, nicht ableugnen können, für die sogar vielfach von bedeutenden Kritikern die Erklärung hervorgesucht wird, das Stück sei in der auf uns gekommenen Form nur eine gekürzte Bühnenbearbeitung des uns unbekannt gebliebenen Shakespeare'schen Originals. Aeußerlich wird diese Annahme durch den Umstand unterstützt, daß „Macbeth“ die kürzeste sämmtlicher Shake-

speare'schen Tragödien ist; sie erreicht z. B. nicht zwei Drittheile des Umfangs von „Hamlet". Trotzdem theile ich jene Ansicht keineswegs. So stürmisch und rasch sich auch die Handlung von Anfang an fortbewegt, so daß sie für das Gefühl des Zuhörers schon in der Mordscene des zweiten Aktes ihren eigentlichen Höhepunkt erreicht, so wenig zeigt dieser erste Theil des Stücks, in dem gerade die Kürzung und Verstümmelung durch spätere Bearbeiter vermuthet wird, irgend eine Lücke in Handlung oder Charakteristik, noch eine formell ungleichartige Behandlung des Stoffs; es herrscht im Gegentheil in der Exposition und aufsteigenden Handlung, trotz des überaus raschen Tempo's, eine ganz bewunderungswürdige ökonomische Harmonie. Leider vermissen wir dieselbe aber in dem weitern Verlauf des Stücks. Von der Banquetscene im dritten Akt ab (die vom streng dramaturgischen Gesichtspunkt aus den Höhepunkt bezeichnen mag, während der Höhepunkt der Wirkung unbestreitbar in die Mordscene des zweiten Aktes fällt) wird die Composition vorübergehend matt, die Oekonomie ungleichartig. Der vierte Akt insbesondere ist unbedingt, wie so oft bei Shakespeare, der schwächste Theil des Stücks, und die aus der Chronik abgeschriebene, langgedehnte, fast ein Siebentheil des ganzen Stücks einnehmende Unterredung zwischen Malcolm und Macduff ist einer der sprechendsten Beweise für die von mir schon mehrfach ausgesprochene Behauptung, wie das zu weit gehende Ausschreiben seiner Quellen die charakteristische Ursache vieler Compositionsfehler Shakespeare's sei. Im fünften Akt stehen die Scenen auf Schloß Dunsinan wieder auf voller Höhe des Shakespeare'schen Genius; die Schluß-Catastrophe dagegen fällt zu wenig aus der Schablone der historischen Stücke heraus, die ebenfalls mit einem, bei den damaligen Zuschauern so beliebten Schlachtgetümmel, in dem der Bösewicht von einem der Helden des Stücks erschlagen wird, abzuschließen pflegen. Die Schlußrede Malcolm's ist überdies weit matter, als zum Beispiel der meisterhafte Abschluß „Richard's III." durch die Rede Richmond's. Diese Mängel des Stücks müssen ihrer Natur nach seine Bühnenwirkung beeinträchtigen, insbesondere wenn Bearbeitung, Inscenirung und Darstellung, wie so häufig geschieht, dem Fehler verfallen, die schwächsten Stellen der Dichtung auch am schwächsten zu behandeln, statt sie durch doppelt

aufmerksame Vorführung zu verdecken. Trotz alledem ist dies Gemälde des zu dämonischer Höhe gesteigerten Ehrgeizes im Mann und Weibe in seinen Hauptzügen und Charakteren so meisterhaft und gewaltig durchgeführt, daß es, wie schon angedeutet, zu den höchsten Schöpfungen unseres Dichters, wie der dramatischen Litteratur überhaupt, gezählt werden und bei guter Darstellung und vollendetem Ensemble eine tiefe Wirkung erzielen muß.

Shakespeare's Quelle bei dieser Tragödie war dieselbe, woraus er seine englischen Königsdramen schöpfte, nämlich die in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts verfaßte Chronik Holinshed's, welche ihrerseits den betreffenden Abschnitt der schottischen Geschichte wiederum der Chronik des Hector Boethius entnommen hatte. Von wirklicher historischer Treue oder kritischer Behandlung des geschichtlichen Stoffs ist bei diesen Chronisten überhaupt nicht die Rede, am wenigsten bei Vorgängen aus einer so entfernt liegenden Zeit. Die im Stück behandelten Ereignisse fallen nämlich in die Jahre 1040 (Rebellion des Macdowald gegen König Duncan, der 1031 den Thron bestiegen hatte) bis 1054 (Siward's Zug nach Schottland).

Shakespeare ist seiner Quelle im Großen und Ganzen außerordentlich treu gefolgt, namentlich auch in der Charakteristik fast aller Hauptpersonen; wir haben vorhin schon gesehen, wie er in jener Treue sogar zu weit gegangen und durch fast wörtliche Aufnahme untergeordneten Details den harmonischen Bau der Tragödie beeinträchtigt hat. Was die Einzelheiten bei der Ermordung König Duncan's durch Macbeth betrifft (die übrigens an sich historisch gar nicht feststeht), so hat Shakespeare dieselbe einer anderen Stelle bei Holinshed entnommen, welche die näheren Umstände bei der 80 Jahre vor Duncan's Thronbesteigung stattgefundenen Ermordung des Königs Duffe durch Donwald schildert. Für die Hexenscenen gab die Chronik ebenfalls die Anregung; Einzelheiten entnahm Shakespeare einem 1584 erschienenen Werke Reginald Scot's, Discoverie of Witchcraft. Diese Hexenscenen sind übrigens in England, von Shakespeare's Zeiten bis auf den heutigen Tag, weit wesentlichere Träger der Bühnenwirkung dieses Stücks gewesen, als wir uns in Deutschland vorstellen können. Kaum 50 Jahre nach Shakespeare's Tod, im Jahre 1665, wurde „Macbeth“ durch Sir

William Davenant zu einem Spektakelstück mit Musik, Tanz, Gesang und einem Chor von fünfzig Hexen umgearbeitet, und wenn auch 80 Jahre später der berühmte Garrick sich dem Originaltext wieder mehr näherte, so wagten doch, er so wenig als später Macready, jene hochpopulär gewordenen Hexenchöre und Zubehör zu beseitigen. Selbst die neueste Bearbeitung Charles Kean's, welcher „Macbeth" unter die Zahl seiner 1850 bis 1859 auf dem Prinzeß-Theater aufgeführten sogenannten Revivals aufgenommen hatte, behielt jene alten, mit Musik und Tanz ausgestatteten Hexenscenen am Schlusse des zweiten wie des dritten Aktes bei; der ganze vierte Akt wird sogar lediglich durch eine einzige große Spektakel-Hexenscene ausgefüllt. Im Allgemeinen liegt hierin wieder ein Beweis, wie tief die englische Shakespeare-Erkenntniß unter der deutschen steht; einem deutschen Publikum solche Bearbeitungen eines klassischen Dramas vorzuführen dürfte man nicht wagen.

Von dramatisch wichtigeren Abweichungen des Shakespeare'schen Stücks von Holinshed's Chronik sind nur folgende hervorzuheben. Zunächst erfolgt in der Chronik Malcolm's Ernennung zum Herzog von Cumberland, d. h. zum Thronfolger, weit früher als im Stück, wo sie dramatisch verwerthet wird, um Macbeth's finstere Pläne zu schüren. In der Chronik ist ferner Banquo durchaus nicht der reine, edle Held Shakespeare's, sondern der Vertraute und Mitwisser der Pläne Macbeth's. Daß Letzterer endlich den Verdacht des Mordes auf die Söhne Duncan's lenkt, ist Shakespeare's freie Erfindung, indem die Chronik nichts darüber sagt.

Wenn unser Dichter übrigens den Stoff zu dieser Tragödie historischen Quellen entnahm, so folgt daraus keineswegs, daß sie auch den Charakter eines spezifisch historischen Dramas trage. Wenn bei „Richard III.", der mit „Macbeth" so viele Züge gemeinsam hat, der historische Hintergrund dem Charakter erst seine richtige Färbung verleiht, so haben im „Macbeth", wie Rötscher richtig sagt, die geschichtlichen Beziehungen nur die Bedeutung allgemeiner Bedingungen, unter denen solche Charakterentfaltungen möglich werden. „Macbeth" ist also nichts weniger, als ein historisches Drama; es ist eine Charaktertragödie, welche das von besonderen geschichtlichen Verhältnissen unabhängige, ewig Menschliche zur Erscheinung bringt.

Die mehr historische Färbung des Schlußaktes trifft nur das Ensemble, das Aeußerliche, nicht die Grundzüge der Komposition.

Das Stück leidet im Allgemeinen nicht an jener, hier und dort auftretenden Unbestimmtheit in Charakteristik und Motivirung, welche manchen Werken Shakespeare's, namentlich aus seiner späteren Periode eigenthümlich und nur aus seiner Stellung zur Bühne erklärlich ist. Für jeden, der sich nicht selbst durch abenteuerliche, auf einzelne Ausdrücke und abgerissene Stellen gebaute Kombinationen die unmittelbaren Eindrücke trübt und verwirrt, liegen die Charaktere der Hauptpersonen und die Fäden der Handlung meist klar und offen ausgebreitet. Nur in der Charakterentwickelung der Lady Macbeth fehlen zwischen der Mordnacht und der Nachtwandlerscene manche Anhaltepunkte für die Bühnen-Darstellung, die demnach hypothetisch ergänzt werden müssen. Schon die erste Bearbeitung, die Davenant'sche von 1665, hat diese Lücke gefühlt und eine Scene der Reue und Zerknirschung eingeschaltet, welche den Uebergang aus der ursprünglichen Periode des dämonischen Ehrgeizes in die Periode der Gewissensbisse und Reue vermitteln soll. Die Lady räth darin sogar Macbeth die Krone niederzulegen. Es bedarf der Bemerkung nicht, wie ich eine solche Einschaltung für ebenso unzulässig, als überflüssig, dagegen für höchst nothwendig halte, durch Bühnenweisungen und Charakterschilderung der Künstlerin die nöthigen Anhaltpunkte für die Darstellung zu gewähren.

Die eigenthümliche, gedrungene, oft bis an's Wilde streifende Dialektik dieses Dramas, daneben der lediglich durch eine einzige Original-Ausgabe uns überlieferte oft sehr fehlerhafte Text erschweren die Arbeit des Uebersetzers ganz außerordentlich. Tycho Mommsen sagt mit Recht in seinem Nachwort zur Schlegel-Tieck-schen Uebersetzung, daß es zu den schwersten Aufgaben gehöre, die „Macbeth"-Gedanken, die so kurz und unheimlich einander überzucken und überblitzen wie gekreuzte Schwerter, — die „Macbeth"-Sprache, in der fast jedes Wort ein Dolchstich sei, so getreu wiederzugeben, daß daneben die allgemeinen Erfordernisse der Deutlichkeit, Richtigkeit und dichterischen Schönheit bewahrt bleiben. A. W. von Schlegel begann die Uebersetzung des „Macbeth"; sie gedieh indeß nur bis zum 33. Vers der zweiten Scene, ersten Aktes. Unter Ludwig

Tieck's Auspicien ward dann die in dem Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungswerk enthaltene Uebertragung des „Macbeth" von seiner Tochter, Dorothea Tieck, durchgeführt. Es läßt sich nicht behaupten, daß die Uebersetzerin dieser schwierigen Aufgabe vollkommen gerecht geworden wäre; im Gegentheil dürfte „Macbeth" das mindestgelungene Stück in jenem berühmten Uebersetzungscyklus sein, was u. A. auch die deutsche Shakespeare-Gesellschaft, in ihrer neuen, großen Ausgabe, veranlaßt hat, beim „Macbeth", wie bei einigen anderen von Tieck übersetzten Stücken, zu ganz neuen Uebersetzungen überzugehen. Und dennoch würde von einigen 20 anderen deutschen Uebersetzungen meiner Ansicht nach nur die Bodenstedt'sche als gleichwerthig, ja theilweise besser, in Frage kommen können, wenn der Grundplan meiner Bühnenbearbeitungen überhaupt ein Abgehen von dem Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungswerk gestattete. Auf dieser Grundlage, die mir für den Zweck einer Einbürgerung gleichmäßiger Bearbeitungen Shakespeare's auf der deutschen Bühne die einzig mögliche scheint, blieb nichts übrig, als die Tieck'sche Uebersetzung, unter Beibehaltung des von Schlegel übertragenen Einganges, nach Anleitung des Originals ganz besonders eingehend zu revidiren, wobei sich weit intensiver, als bei irgend einem anderen Stück, die Nothwendigkeit zahlreicher Abweichungen von der Ausdrucksweise des Tieck'schen Originals ergab. Einzelne Ausdrücke, Wendungen und Verse sind der Bodenstedt'schen Uebersetzung entnommen, so u. A. der Hexenrefrain im vierten Akt:

Double, double toil an trouble;
Fire burn and cauldron bubble!

wo mir Bodenstedt's Uebertragung:

Nun verdoppelt Fleiß und Mühe;
Kessel schäume, Feuer sprühe!

die getreueste und zugleich wohlklingendste unter den 21 deutschen Uebersetzungen scheint, welche H. H. Furneß in seiner New variorum Edition zusammengetragen hat. Von den übrigen Uebersetzern ist Kaufmann zu nennen, der auch bei vielen Bearbeitungen, z. B. der Dingelstedt'schen, stark benutzt worden ist; demnächst Leo, Heinichen, Jordan u. A. Ich erwähne Schiller's, als eines Uebersetzers des „Macbeth" nicht, weil er nicht direkt aus dem Original

schöpfte, sondern nur die alte Eschenburg'sche Bearbeitung von 1776 poetisch umgestaltete. Hierdurch wird auch erklärlich, weshalb sich Schiller, sowohl in der Form der Dichtung, als in der feineren Nuancirung der Charaktere so weit vom Original entfernen konnte, daß seine Uebersetzung, trotz ihres hohen poetischen Werthes, für den Plan meines Bearbeitungswerkes, welches Shakespeare selbst auf die Bühne bringen will, also Uebereinstimmung in Form und Inhalt verlangt, ganz außer Frage bleiben mußte.

Auf der deutschen Bühne ist „Macbeth" schon seit 1772 heimisch, wo ihn Stephanie der Jüngere in Wien zur Aufführung brachte. Schröder ließ ihn am 21. Mai 1779 in Hamburg, Schiller am 14. Mai 1800 in Weimar aufführen. Letztere Aufführung war epochemachend und hat eigentlich erst den „Macbeth" für die deutsche Bühne erobert; unstreitig hat auch Schiller bei dieser Bearbeitung ein weit größeres Talent bekundet, als Goethe, zwölf Jahre später, bei „Romeo und Julia". Seit 1825, wo Spicker den „Macbeth" für die Berliner Bühne in mechanischer Treue neu übersetzte und einrichtete, ist man indeß von Schiller wieder mehr zum Shakespeare-schen Original zurückgekehrt, so daß sich gegenwärtig die zahllosen Bearbeitungen des „Macbeth", denen wir auf der deutschen Bühne begegnen, in drei Hauptgruppen scheiden lassen, je nachdem sie (z. B. Ed. Devrient, F. Wehl) im Wesentlichen an Schiller festhalten, oder (z. B. Dingelstedt) die Schiller'sche Uebersetzung mit der Kaufmann-schen, Tieck'schen u. s. w. verschmelzen*), oder andere selbstständige Uebersetzungen, z. B. die Tieck'sche, Bodenstedt'sche zu Grunde legen. Im Großen und Ganzen ist vielleicht bei keinem Stück von Shakespeare die Zerfahrenheit der Bearbeitungen und Einrichtungen so groß, als beim „Macbeth", weil bei Keinem eine so große Zahl verschiedener Uebersetzungen zu Grunde liegt. Nur in Einem Punkt ist die Verschiedenheit eine spezifisch geringere, als bei vielen andern Stücken unseres Dichters, nämlich in dem, was beibehalten und weggelassen wird. Da „Macbeth" so kurz ist, daß er ohne alle Striche

*) Ich fand kürzlich auf dem Zettel eines Hoftheaters, tanquam re bene gesta, nicht weniger als fünf Uebersetzungen namhaft gemacht, aus denen die Bearbeitung des „Macbeth" zusammengetragen sei, — ein charakteristisches Bild unserer Bearbeitungs-Zustände überhaupt.

nur etwa drei Stunden zur Aufführung beanspruchen würde, so fällt die für die meisten Bearbeiter schwer wiegende Rücksicht des Zeitmaßes von selbst hinweg, und in der That bewegt sich die Kontroverse des Streichens oder Beibehaltens nur um einzelne wenige Scenen. Viel verschiedener sind dagegen die Bearbeitungen in Betreff der Trennung oder Zusammenlegung von Scenen. Es erweist sich nämlich beim „Macbeth“ als besonders schwierig, die von der modernen Bühne unabweisbar beanspruchte Vermeidung allzuhäufigen Dekorationswechsels und die Zusammenlegung in wenige große Scenen durchzuführen. Dies gilt insbesondere vom ersten und letzten Akt, die im Orignal je sieben Scenen zählen. Während mir aber im letzten Akt die Zusammenlegung in drei große Scenen ohne alle Gewalt an der Dichtung thunlich erscheint, vermag ich im ersten Akt dem Beispiel mancher Bearbeitungen, die ihn auf 3, selbst 2 Scenen reduziren, nicht zu folgen; so einfach und leicht thunlich dies auf den ersten Blick erscheint, so gewichtige Bedenken ergeben sich bei näherer Erwägung.

Im Original, der Folio von 1623, findet sich dieses Stück ausnahmsweise sorgfältig in Akte und Scenen eingetheilt, so daß diese Eintheilung fast ohne die geringste Abweichung (Tieck hat nur im zweiten Akt eine Zusammenziehung der zwei ersten Scenen der Folio in Eine vorgenommen) von den spätern Herausgebern und Uebersetzern adoptirt worden ist. Die Bearbeitungen dagegen müssen aus scenischen und dramaturgischen Gründen in dieser Eintheilung manches ändern. Eine große Verschiedenheit herrscht insbesondere in Betreff des Einschnitts zwischen dem ersten und zweiten Akt, wobei manche Bearbeiter eine, zwei, selbst drei Scenen des ersten Aktes dem allerdings sehr kurzen zweiten Akt zulegen.

Von den 26 Scenen des Originals sind von mir 2 gestrichen, und die übrigen 24 in 16 zusammengezogen. Durch Streichung der kleinen Scene am Schluß des zweiten Aktes kann diese Zahl auf 15 reduzirt werden. So unschwer man dem Anschein nach in der Zusammenlegung, namentlich im ersten und letzten Akt, noch weiter gehen könnte (Putlitz thut dies z. B.), so wenig dürften die dramatische Gliederung des Ganzen und die vom Dichter so bestimmt vorgezeichnete und in so gewaltigen Schritten sich fortbewegende Ent-

wickelung der Handlung dies gestatten, ohne den Organismus des Kunstwerks wesentlich zu ändern und zu schädigen. Gestrichen ist von mir nur wenig, so daß meine Bearbeitung sich dem Original treuer und vollständiger anschließen dürfte, als irgend eine andere, die Bodenstedt'sche in Meiningen etwa ausgenommen. Mit Rücksicht auf die ziemlich schwierige Scenirung wird die Aufführung indeß immerhin fast 3 Stunden beanspruchen.

Gestrichen oder auf andere Personen übertragen sind die Rollen der Hecate, des englischen Arztes, des Menteth und Cathneß.

Neben der bereits erwähnten durchgängigen Revision des Tieck-schen Uebersetzung, deren vielfache Härten und Undeutlichkeiten ihre bisherige geringe Einbürgerung auf der deutschen Bühne hinlänglich erklären, hat die Bearbeitung der Ergänzung der Bühnenweisungen gerade bei diesem Stück eine ganz besondere Aufmerksamkeit zuwenden müssen. Denn die Mimik und das stumme Spiel haben hier sehr große Aufgaben zu lösen, falls man sich nicht zu eigenen Zuthaten entschließen will, wie sie z. B. Davenant ersann, um die Charakteristik der Lady zu ergänzen. Ebenso wichtig sind diese Bühnenweisungen für die Inscenirung und namentlich auch für die Herbeiführung eines vollendeten Zusammenspiels, dessen leider fast alle Vorführungen, die ich je von „Macbeth" auf der deutschen Bühne sah, entbehrten, das aber für die volle Bühnenwirkung desselben, und insbesondere für die Deckung der dramatischen Schwächen und Klippen des Stücks, auf's Dringendste gefordert wird.

Zur Charakteristik der Personen des Stücks übergehend, haben wir es vor Allem mit der Hauptrolle des Stücks, mit Macbeth, zu thun. Die Schwierigkeit einer vollendeten Darstellung dieses Charakters steht mit der des Richard III., Lear und Othello auf einer Stufe.

Die tiefgehenden ästhetischen Kontroversen über Macbeth's ursprünglichen Charakter, von der hohen, edlen, herrlichen Natur, nach Ulrici, bis zum prädestinirten Mordgesellen, nach Leo, schrumpfen glücklicherweise bedeutend zusammen, sobald es sich lediglich um die Bühnen-Charakteristik, um eine Anleitung zur richtigen

Darstellung der Rolle selbst handelt. Denn jene Controversen drehen sich hauptsächlich um die Vorfrage: was Macbeth ursprünglich, also vor Eintritt der Ereignisse, mit denen das Stück beginnt, gewesen sei und ohne den Einfluß der Lady geblieben wäre, welches also der Ausgangspunkt seiner in der Tragödie vorgeführten Charakterentwickelung sei. Es kann nun unter Umständen einen bedeutenden und durchgehenden Einfluß auf die Darstellung einer Rolle üben, je nachdem solche ästhetische Vorfragen in diesem oder jenem Sinne entschieden werden; aus solchem Grunde hielt ich es z. B. in der Einleitung zum „Hamlet" für nothwendig, in den analogen kritischen Streit einzutreten, der über den ursprünglichen Hamlet-Charakter entbrannt ist. Allein beim Macbeth wird die Darstellung weniger davon berührt. Sein physisches Heldenthum ist unbestritten; es beherrscht in äußerer Beziehung die Rolle vom Anfang bis zum Ende. Allein mit dem ersten Auftreten tritt auch schon die Versuchung an den Helden heran, deren Wirkung so bestimmt aus seinen Gesprächen, Selbstgesprächen und Handlungen reflektirt, daß der Darsteller höchstens in einzelnen feinen Strichen Gelegenheit findet, den Hintergrund des früheren ungetrübten Seelenlebens durch die von jeder Scene klar beanspruchte Darstellungsweise noch hindurchleuchten zu lassen. Im Wesentlichen bieten hierzu nur der Anfang des Stücks und insbesondere die Gespräche mit der Lady, sowie etwa noch die ersten Monologe Gelegenheit dar. Ich stimme z. B. nicht mit Rötscher's Auffassung von dem ursprünglich edlen Charakter des Macbeth und seinem lebendigen, starken Sittlichkeitsgefühl überein; und doch wüßte ich an seinen meisterhaften Auseinandersetzungen über Auffassung und Spiel jeder einzelnen Scene nichts weiter zu ändern, als was er bezüglich seiner Haltung in den ersten Unterredungen mit der Lady bemerkt. Wie Macbeth in jeder Scene nach der Intention des Dichters aufgefaßt und dargestellt werden soll, dies tritt stets prägnant hervor; schon gleich nach den ersten Scenen verschwindet vollständig, was er vor Eintritt der Versuchung gewesen, insbesondere, da die Handlung mit solchen Riesenschritten fortschreitet, daß die ursprünglichen Stufen der Charakteristik sehr rasch dem Blick entschwinden.

Um indeß, da auch ich diese Frage für die Bühnen-Charakte-

ristik durchaus nicht für vollständig irrelevant halte, meine Ansicht über den Grundcharakter des Macbeth auszusprechen, so liegt sie ungefähr in der Mitte zwischen den sich so schroff entgegenstehenden Ansichten der Kritiker. Ich halte Macbeth in seinen ursprünglichen Anlagen keineswegs mit Ulrici, Gervinus, Genée, Kreyßig, Rötscher u. s. w. für eine durchweg edle, große Natur, sondern für einen der „gemischten Charaktere", wie sie Shakespeare zu zeichnen liebt, stimme insbesondere mit Fletcher, Mrs. Jameson und Bodenstedt überein, daß er bloß physisch tapfer, moralisch aber feige war, oder doch des wahren moralischen Muthes entbehrte. Sein späterer titanischer Trotz ist nur der Umschlag der moralischen Feigheit. Dabei erscheint Macbeth entschieden selbstsüchtiger, als die Lady. Mit dieser Auffassung hängt auch die Mittelstellung zusammen, die ich in der Controverse einnehme, ob Macbeth oder die Lady größere Verschuldung am Mord des gnadenreichen Duncan treffe. Wenn je ein Dichter eine Last zu völlig gleichen Theilen auf zwei Paar Schultern vertheilen wollte, so hat dies, meiner Ansicht nach, Shakespeare im „Macbeth" gethan. Die zweite Unterredung mit der Lady spricht sonnenklar aus, daß längst vor Eintritt der Ereignisse, womit das Stück beginnt, der Mord Duncan's schon zwischen Beiden geplant war; dämonischer Ehrgeiz wurzelte gemeinsam in Beider Seelen und war durch gegenseitige Anreizung zu vollkommen gleicher Intensität gesteigert worden; in die Vorbereitung und Durchführung des Mordes theilen sich Beide so vollständig, als sich Mann und Weib ihrer Natur nach überhaupt in eine praktische Aufgabe theilen können. Das Plus der intellektuellen Schuld der Lady in der Anreizung und Ueberredung zum Morde wiegt vollkommen das Plus des Gatten in der Initiative und in der thatsächlichen Vollziehung des Mordes auf. Kurz, der Dichter hat, wenn auch ohne ängstlich abzuwägen, diesen ungeheuren Mord vom ersten Gedanken bis zur Durchführung als eine gemeinsame That, eine gemeinsame Schuld beider Gatten hinstellen, nicht Macbeth oder die Lady vorzugsweise damit belasten wollen; nur aus dem Zusammenwirken zweier Charaktere von so gleichartigen und gleich mächtigen Leidenschaften und in einer so wilden Zeit konnte diese Schreckensthat geboren werden. Der Einzelne hätte sie nicht geplant, nicht vollführt. So scheint

mir der Eindruck zu sein, den die Tragödie auf jeden Leser und Hörer hervorbringen muß, welcher sich nicht auf gewagte Kombinationen und Deutungen einläßt, sondern die Worte des Dichters unvermittelt auf sich wirken läßt.

Das physische Heldenthum einer rauhen, wilden Vorzeit, Unerschrockenheit, Tapferkeit, Furchtlosigkeit dem Gleichartigen, dem Menschen gegenüber, beherrschen die Darstellung der Macbethrolle im Großen und Ganzen. Daneben tritt aber schon mit der ersten Begegnung der Hexen die große Erregbarkeit seines Inneren hervor, sobald er mit der Geisterwelt, sei es in ihren körperlichen Repräsentanten, sei es in seinen eignen Phantasiegebilden, in Beziehung tritt. Sein Aberglaube reflektirt dabei seine moralische Feigheit. Diese Aufregungen, dieses Aufschrecken, dieses dumpfe Brüten, dieses fast willenlose Hingeben an krankhafte Phantasiegebilde lassen zuerst den geistigen Zwiespalt und dann das allmähliche Versinken der edleren Elemente seines Wesens äußerlich erkennen und unterscheiden seine Haltung von der des gleich tapfern, aber moralisch fester stehenden Banquo. So frei und offen Banquo's Stirn, so umwölkt erscheint die von Macbeth; nur die Nothwendigkeit der Verstellung läßt den erzwungenen äußeren Schein der Offenheit, der inneren Ruhe auf kurze Momente hervortreten, um sofort, wie er der Verstellung überhoben ist, wieder dem Ausdruck des mächtig im Inneren brütenden Zwiespalts zu weichen. Der Haltung, dem Mienenspiel, der Stimmfärbung fallen hierdurch schon in den ersten Scenen große und feine Aufgaben zu. Sie steigern sich noch in den Gesprächen mit der Lady. Meiner Auffassung des Grundcharakters zufolge muß Macbeth hier nicht, wie Rötscher will, durch Miene und Ton einen ursprünglich den Mordgedanken aus sittlichen Gründen verwerfenden und erst durch die Dialektik der Lady zum Verbrechen verführten Menschen darstellen wollen; seine Gedanken sind vielmehr schon ganz von dem längstgehegten Mordplan gesättigt, und er läßt sich nur mit jener Neigung zum Selbstbetrug, welche moralisch feige Menschen, sowie Anfänger auf dem Wege des Verbrechens charakterisirt, zu einem Entschluß förmlich überreden, der bereits längst in seiner Seele lebte. Seine Einwürfe werden nur hingeworfen, um die Widerlegung zu provoziren, gleichsam um seine

Schuld durch Selbstbetrug vor sich selbst zu mildern und der Ueberredenden aufzubürden. Keine eigentlich sittlichen Schranken hat die Lady mehr niederzureißen; in dem großen Selbstgespräch: „Wär's abgethan, so wie's gethan ist" u. s. w. hat Macbeth sich von Anfang an schon „über's künftige Leben", also über den sittlichen Gräuel des Mordes hinwegsetzt; nur unwesentliche Skrupel bezüglich der irdischen Folgen, Furcht vor Entdeckung, eine Scheu vor der sofortigen Ausführung unter dem eignen Dache u. dgl. hat die Lady noch mit ihrer wilden Beredsamkeit wegzupeitschen. Der Darsteller muß den fortschreitenden Einfluß dieser Ueberredung bis zum offenen, festen Aussprechen des Entschlusses in Sprache und Haltung deutlich hervortreten lassen.

Es folgt der unheimliche Monolog: „Ist das ein Dolch," u. s. w., welcher dem Darsteller in der Anrede an das Phantasiegebild des Dolches eine höchst schwierige mimisch-rhetorische Aufgabe stellt. Macbeth ist, wie schon gesagt, erregbar und abergläubisch. Die Vision des Dolches erschreckt ihn furchtbar, bis er sich zuletzt gewaltsam davon frei macht und nun mit cynischer Entschlossenheit in dem Vorgefühl des beabsichtigten Mordes schwelgt.

Mit Vollendung des Mordes tritt eine neue Phase seiner Charakterentwickelung ein. Der Cynismus, mit dem er seinen Entschluß zum Morde aussprach, ist bei Ausführung desselben an dem letzten Aufflackern einer sittlichen Reaktion gegen den vollzogenen Uebergang vom Helden zum Meuchelmörder zerschellt. Ein furchtbares Grau'en über die vollführte That giebt dem folgenden Zwiegespräch mit der Lady seine Färbung; es giebt sich in den abgerissenen, unzusammenhängenden Fragen, in einem unheimlichen Flüsterton, in einer gänzlich veränderten, gebrochenen Haltung, in einem dem Helden bis dahin fremden Ton kleinmüthigen Schreckens kund. Die Darsteller beider Rollen können in diesem unheimlichen Dialog ihre höchste Meisterschaft in der Kunst erproben und eine so unglaubliche Wirkung auf die Zuhörer üben, wie kaum eine dramatische Dichtung wieder Gelegenheit bietet.

Die Lady hat ihn, den fast Willenlosen, vom Schauplatz des Mordes hinweggezogen. Der Abgang muß das ganze Entsetzen, welches auf seiner Seele lastet, welches den Blick unwillkürlich zur

Stätte des Mordes zurückzieht, zur Erscheinung bringen; allein von weitergehenden Kunststückchen, wie sie manche sogenannte Virtuosen hier anzubringen pflegen, z. B. abermaliges Herausstürzen, um sich zum zweiten Mal von der Lady rückwärts in's Schlafzimmer zerren zu lassen, sehe der Darsteller ab. Soweit ist bei dieser Stufe der Handlung die geistige Zerrüttung Macbeth's noch nicht gediehen.

Beim Wiederauftreten hat sich Macbeth soweit als möglich gefaßt. Die folgende Scene der Entdeckung des Mordes fordert so gebieterisch Verstellung und Selbstüberwindung, daß höchstens in den Momenten, wo er sich um die ohnmächtige Lady beschäftigt und die Aufmerksamkeit der Mitspielenden von ihm abgelenkt ist, Gelegenheit bleibt, die innere Qual, das Grauen, welches noch vom Morde her auf ihm lastet, mimisch zum Ausdruck zu bringen.

Macbeth ist nun König. Aus der Haltung gegen Banquo spricht der leutselige, gekrönte Heuchler. In dem Gespräch mit der Lady hören wir aber, daß er, wie sie, bereits an furchtbaren Gewissensqualen leiden, die ihnen Tag und Nacht keine Ruhe lassen. Beide erscheinen hier bereits gealtert. Für Macbeth beginnt nun hier eine entscheidende, zur vollständigen Auflösung hinführende Wendung. Er glaubte durch äußere Befestigung seiner Dynastie die Gewissensbisse verscheuchen, den ihm versagten inneren Frieden erringen, was ihm ein Verbrechen geraubt, durch neue Verbrechen wieder einbringen zu können. Er gesteht sich selbst nicht ein, wie sein Elend seinen Gewissensqualen entspringt, sondern sucht es in der politischen Unsicherheit des Besitzes; er glaubt, wenn der Grund zu *äußerer* Furcht (Banquo, Macduff u. s. w.) weggeräumt wäre, verginge auch die innere Furcht; er verfällt dem Verbrechertaumel, wie Thümmel sagt.

Sündentsprossene Werke
Erlangen nur durch Sünden Kraft und Stärke.

Dieses Motto regiert fortan sein Handeln; trotzig und gewaltsam schließt er jeden Gedanken der Reue aus, hierin sich von dem Wege der Lady trennend, der bis dahin parallel mit dem Seinigen lief.

Es beginnt damit die Periode des Trotzes gegen alle sittliche Weltordnung, die von jetzt an die Darstellung beherrscht, Haltung

und Sprache bestimmt. Sie durchläuft in ihrem Fortschreiten drei Phasen. In der ersten unterliegt „Macbeth“ noch der Nothwendigkeit zu heucheln, seine Pläne zu verbergen; er glaubt auch noch mit dem alleinigen Morde Banquo's, den die Prophezeiungen der Hexen als den gefährlichsten Nebenbuhler bezeichneten, auszureichen. In diese Phase fällt die berühmte Banquetscene. Das furchtbare, bei Wiederholung der Erscheinung sich steigernde Erschrecken beim Erblicken von Banquo's Geist, welches sein ganzes Wesen gefangen nimmt, ihn bis zur Bewußtlosigkeit alles um sich her vergessen, alle Selbstbeherrschung verlieren läßt, ist nun der sprechendste Beweis, wie falsch seine Rechnung gewesen, durch neuen Mord die Geister des alten Mordes zu bannen und wie wenig er vermag, durch Handlungen oder Vorsätze das Ausbrechen des innern Grauens, in dem seine Strafe liegt, fern zu halten. Allein es ist gerade charakteristisch, wie der wirkliche Trotz durch den augenscheinlichsten Mißerfolg nicht umgekehrt, sondern nur immer weiter vorwärts getrieben wird, in Frechheit und Verbissenheit übergeht. Dies ist die Signatur der zweiten Phase, eingeleitet durch die Befragung der Hexen, bei denen sich sein Aberglauben Raths erholen will über seine Hoffnungen und über die Richtungslinie für seine künftigen Verbrechen. Die finsteren Mächte, welche ihn erst zum Verbrechen reizten, träufeln nun weiteres Gift in seine Seele; um ihn auf dem unheilvollen Wege zu seiner Selbstzerstörung vorwärts zu treiben, flößen sie ihm Unruhe und Zweifel, aber zugleich das Gefühl absoluter persönlicher Unverletzlichkeit ein. Dieses Gefühl wird für ihn zum Stützpunkt der cynischen Frechheit, mit der er jetzt die Maske der Heuchelei abwirft und den tyrannischen Bluthund offen herauskehrt, während abwechselnd ein dumpfes Hinstieren in die innere Leere, wie Rötscher treffend sagt, das schreckliche Seelengemälde vervollständigt. Die sittliche Verwilderung macht immer weitere Fortschritte, die sein Aeußeres abspiegeln muß; in der Scene auf Dunsinan, wo er sich zum letzten Gange rüstet, erreichen seine Wildheit, seine Wuth einen Höhepunkt, welcher an das Höllische streift und in Verbindung mit seiner grauenvollen Abstumpfung gegen alle sonstigen Lebensinteressen, die sich insbesondere bei der Nachricht vom Tod der Lady offenbart, eine Kunst und zugleich

Kraft der Darstellung beanspruchen, wie sie nur großen und von der Natur sehr begabten Künstlern zu erreichen möglich sein wird. Zum Schluß raubt ihm die Nachricht von dem anrückenden Birnamwald den letzten Halt; er erkennt plötzlich den Trug in den Worten der Zauberschwestern. Damit tritt er nun in die dritte und letzte Phase des verzweiflungsvollen, halbwahnsinnigen Trotzes. Den Untergang voraussehend, knüpft er im Ausgang an das physische Heldenthum des Eingangs wieder an; dort jedoch war es ruhige Kraft, hier hoffnungslose Verzweiflung. Sittlich aus dem Rahmen des Menschlichen herausgetreten, rächt Macduff's Schwert an ihm die geschändete Menschheit. Und doch erscheint der Tod nicht nur als Strafe, sondern auch als Erlösung Macbeth's; die große Kunst dieser Dichtung liegt, in noch höherem Maaße, als selbst bei „Richard III.", in der ungeheuren Sühne, die der Mord Duncan's in den Höllenqualen des Mörders, in dem immerwährenden Durchbrechen des inneren Grauens bereits auf Erden gefunden. Eine vollendete Darstellung muß mit dem Entsetzen zugleich das Gefühl des Mitleids aufkommen lassen. Die poetische Gerechtigkeit feiert im „Macbeth" ihren höchsten Triumph.

Diese kurze Charakteristik wird den denkenden Künstler befähigen, durch alle Scenen des Stücks den Leitfaden für die richtige Darstellung zu finden. Die meiner Bearbeitung beigefügten Bühnenweisungen enthalten manche speziellen Winke für die Darstellung, sowie weiter unten von dem Verhältniß Macbeth's zu seiner Gattin und dem Zusammenspiel beider noch ferner die Rede sein wird.

Bei dem ungeheuren Abstand des Anfangs und Ausgangs seiner Charakterentwickelung und den gewaltigen inneren Kämpfen, welche dieselbe begleiten, muß die Macbeth-Rolle, mehr vielleicht wie irgend eine andere bei Shakespeare, den körperlichen Verfall mit dem geistigen Schritt halten lassen. Macbeth, anfangs als kräftiger, fast noch jugendlicher Mann auftretend, muß sichtlich vor unsren Augen altern, verwildern; ich würde sogar so weit gehen, ihn in den ersten Akten mit dunklem, in dem letzten mit etwas gebleichtem und gelichtetem Haar auftreten zu lassen.

Wie alle großen Rollen, welche vorzugsweise Seelenkämpfe zur Vorführung bringen, bedarf die Macbeth-Rolle selten übergroßer

Kraftanstrengung; wo dieselbe aber nöthig wird, namentlich gegen Ende des Stücks, da wirkt sie dann auch um so drastischer. Ebenso paßt für die häufigen Selbstgespräche ein dumpfer, dabei aber scharf accentuirter Ton, während das Heldenpathos nur selten Anwendung findet, am wenigsten aber beim Erscheinen von Banquo's Geist, den manche Darsteller geradezu anbrüllen, während hier im Gegentheil ein gepreßter, oft bis zum Flüstern herabsinkender Ausdruck des athemraubenden Schreckens am Platze ist. Ein zischender Flüsterton muß auch dem Künstler in dem Gespräch mit der Lady nach der Mordscene und mit den Mördern während der Banquettscene zu Gebot stehen. Der Schluß des Stücks verlangt eine vollendete Uebung in der Fechtkunst; der ganze Rest geistiger und physischer Kraft muß hier in Sprache und Handlung wild und gewaltig austönen.

Die Charakteristik der Lady steht in untrennbarem Zusammenhang mit der ihres Gatten. Die Kontroversen über ihre ursprüngliche Charakteranlage bilden den Reflex der verschiedenen Ansichten der Kritiker über Macbeth selbst. Jeder Kritiker, dem Macbeth als eine edle, große Natur erscheint, entwirft dieses Bild nur auf Kosten der Lady, welche ihn zu allem Bösen verführt haben soll. Und umgekehrt hat sich in noch höherem Grade ein fast ritterlich zu nennender Kultus des Lady-Charakters herausgebildet, der alle Schuld Macbeth aufbürdet und die Lady nur einer vereinzelten Verirrung, die sie noch dazu aus purer Liebe zu ihrem Gatten begangen haben soll, schuldig findet*). Der Grund aller hierher gehörigen Meinungsverschiedenheiten liegt in den falschen Rückschlüssen, welche

*) Bis zu welchen Extremen die Ansichten der Kritiker über die eigentlichen Grundcharaktere Macbeth's und der Lady, über ihre Persönlichkeiten und insbesondere ihr Verhältniß zu einander noch bis in die neueste Zeit auseinandergehen, dafür möge die folgende Nebeneinanderstellung der Urtheile Köster's und Leo's, unter Weglassung der Citate als Beispiel dienen.

H. Köster, Mariginalien zum „Othello" und „Macbeth". Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. I, S. 157 u. ff. Berlin 1865:

„Lady Macbeth war eins von jenen kalten, bösgearteten Weibern

F. A. Leo. Einleitung zu seiner Uebersetzung des „Macbeth", Bd. XII, der großen Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Berlin 1871.

„Ich will für Lady Macbeth in die Schranken treten. Man er-

von den verschiedenen Ausgängen der Charakterentwickelung Macbeth's und der Lady auf ihre ursprünglichen Charaktere gezogen werden. Hierbei könnte allerdings die in Geisteskrankheit und Selbstmord auslaufende Reue der Lady zu einer milderen Auf-

---

der höchsten Stände, welche den noch unverdorbenen Macbeth, wahrscheinlich schon während ihrer [von Köster ohne allen Grund unterstellten] früheren Ehe an sich zu locken verstand. Aelter, als Macbeth, und durch ihren Einfluß ihn vorwärts treibend auf die Bahnen des Ehrgeizes und der Beförderung, begründete sich im Ehebruche [den Köster entdeckt hat] schon das Recht auf ihre künftige Herrschaft über ihn und unterjochte ihn zugleich durch das größere Gewicht ihrer Jahre. Eine hagere Gestalt von dämonischer Sinnlichkeit, wie wir dergleichen Weiber noch heute eine unbegreifliche Gewalt über die thatkräftigsten Männer üben sehen, vornehmer, als Macbeth, treibt sie ihn, den sie sich fast als ein Produkt eigener Schöpfung anzusehen gewöhnt hat, rastlos weiter bis auf den Gipfel der höchsten Macht.... Unter diesem Druck der Wittwenfaust erblicken wir denn auch Macbeth bis zu jenem Augenblick, wo die ringsum sich thürmenden Wolken das Weib erbeben machen, und es in ihrer Kraft nach demselben Gesetze sinkt, nach welchem der Mann in der dämonischen Wuth des Kampfes mit den eigenen Unthaten im Verbrechen steigen muß. Aber selbst da, wo Macbeth von dem quälenden Gewissen am heftigsten geschüttelt wird (A. III, Sc. 1) hat er noch kein direktes schöpft den ganzen Vorrath von Sensationsbezeichnungen, dessen die Sprache sich erfreut, um das Entsetzliche und Tigerhafte dieses Charakters in helles Licht zu setzen; man nennt sie die intellektuelle Urheberin des Mordes, den anstachelnd bösen Geist ihres Gatten — und sie ist nichts von alledem; sie ist eine stolz angelegte Natur, ein muthiges, consequentes, liebendes Weib, das aus ihrer Liebe eben den Muth ihrer Konsequenz schöpft und nach dem ersten Schritte, gebrochen durch die Wucht, die auf ihrer Seele lastet, zu Boden stürzt....

Der Gatte hat vorher schon durch die Berichte, die von seinen Plänen und Wünschen geschwängert waren, ihr den Geist eingehaucht, der unabhängig vom Einfluß seiner Gattin, ihn selbst vorher schon beherrscht... Er ist also, soweit der Wankelmuth seines Charakters es zuläßt, vollständig klar und entschlossen über den Weg, der ihn zu seinem Ziel führen muß und nur Wankelmuth, nicht Gewissensangst, stellt sich ihm aufhaltend in den Weg.

Wie anders dagegen Lady Macbeth! Sie ist ein stolzes, ein liebendes Weib; Leben und Streben ihres Gatten sind ihr eignes und für die Erreichung seiner Ziele, für das Wachsen seiner Größe setzt sie opferfreudig ihr ganzes Selbst

fassung ihres ursprünglichen Charakters verführen, als bei dem in wahnsinnigem Trotz untergehenden, die Reue durch neue Verbrechen betäubenden Macbeth. Und doch sind dies psychologische Trugschlüsse. Man vergißt dabei den tiefgehenden Unterschied der männlichen und weiblichen Natur, der bei gleichen Charakteranlagen und gleichen Einwirkungen, je nach der Natur der Letzteren, ebenso wohl zu gleichartigen, als auch zu ganz entgegengesetzten Entwickelungs-Resultaten führen kann.

Wort des Vorwurfs oder der Anklage gegen die tückische Schlange, die ihn aus dem Paradies seines Friedens herauslog, sondern nur leise, fast versteckte Andeutungen ... „Besser todt mit dem, den wir um unsres Friedens willen (to gain our peace) in den Frieden brachten," ruft Macbeth aus im grimmigsten Aufschrei verbrecherischer Verzweiflung, — um unsres Friedens willen? was soll das heißen, wenn wir uns nicht entschließen, mit den prosaischen Textverbesserern place, Königsrang, statt peace zu lesen. Der fromme König Duncan bedrohte wahrlich Macbeth's Frieden nicht, wohl aber häusliches Unheil, häuslicher Unfrieden, häusliche Bosheit (malice domestic), das Treiben und Hetzen seines Weibes, das ihm keine Ruhe läßt, bis er den Schlaf im eignen Hause und den Frieden in der eigenen Brust gemordet hat. — Ich kann deshalb Gervinus, den ich auf seinen Shakespeare'schen Siegeszügen so gern begleite, in seiner Beurtheilung des Macbeth'schen Eheverhältnisses durchaus nicht folgen; ich finde nirgend von seiner Seite Zärtlichkeit oder auch nur ein eheliches Aneinander-ein. Und daß sie dies mit Bewußtsein thut, daß sie sich ganz klar darüber ist, wie der Weg, den sie stützend an der Seite ihres Mannes gehen will, sie hinwegführen wird von den ruhigen Gefilden der Gewissensreinheit, geht aus den Worten der 5. Scene hervor:

> Kommt ihr Geister,
> Die ihr den Mordgedanken dient,
> entweibet mich u. s. w.

Sein Weib ist es, die ihm die moralische Muskelkraft zur That giebt, weil sie es für die Pflicht ihrer Liebe hält, ihn dahin zu führen, wohin sein Wollen zielt, ohne daß sein Muth das Wollen stützte ...

Die That ist vollbracht, das Ziel erreicht, und nachdem sie noch die letzte Aufgabe, die ihr übrig bleibt, erfüllt hat, ihn, den Schwankenden, zu stützen, so lange sie es vermag, jagt die Gewissensqual um diese eine That sie in den Tod. Macbeth hat auch nicht den Muth, sie weiter in seine Mordpläne einzuweihen ...

Wenn es mir gelungen ist, dem Leser dasjenige Bild der Lady Macbeth nahe zu führen, das sich mir selbst von ihr gestaltet hat, so findet

Indem ich oben meine Ansicht über den Grundcharakter Macbeth's entwickelte, welche zwischen den extremen Ansichten der Kritiker die Mitte hält, ist damit auch meine Meinung über die Lady schon ausgesprochen. Beide tragen in meinen Augen einen ganz gleichmäßigen Theil an der furchtbaren Blutschuld, treten moralisch gleichwerthig in die Handlung ein. Beide ermangeln nicht hoher, edler Geistesgaben; allein die dämonische Leidenschaft des Ehrgeizes, der Herrschsucht, welche in ihren Keimen von vorn herein in Beiden vorhanden war, und die sie gegenseitig in- und aneinander entzündet und genährt haben, überwuchert alle sittlichen Schranken. Da die Lady als Weib den Mord nicht selbst vollführen kann, so fällt natürlich auf ihren Theil, um die sittliche Schuld Beider gleich zu machen, die Aufgabe der Ueberredung. Sie ist nicht bloß aufgeregter und

---

lehnen, überall dagegen eine fast knirschende Unterwerfung unter die stachelnde Ehrsucht des Weibes, und ein zufälliges dearest chuk wird nach meiner Empfindung weitaus überwogen von der entsetzlichen Kälte, mit welcher Macbeth die Nachricht von dem Selbstmorde der Gattin empfängt."

er in ihr eine leidenschaftliche, groß angelegte, heroische Frauennatur, die an einem Opfer ihrer Liebe zu Grunde geht, ihrer Liebe, welche sie an einen ehrgeizigen, charakterschwachen, blutdürstigen Mann verschwendet hat...

Ziehen wir das Resultat von Allem, so gipfelt dies, für meine Auffassung in dem vielleicht banalen Satz: Macbeth ist eine zum Mordgesellen prädestinirte Natur, die des Einflusses der Gattin nicht bedurfte, um den Pfad des Verbrechers einzuschlagen; beim Verfolgen dieses Pfades erst hat sie ihn geführt; die Lady dagegen, an der Seite eines edlen, tüchtigen und in allem Guten getreuen Mannes, wäre ein reines, unschuldiges und bei einiger Charakterschroffheit den Kreis ihres Wirkens dennoch beglückendes Weib geworden."

Ich möchte mich übrigens dagegen verwahren, durch die typische Nebeneinanderstellung dieser kritischen Auslassungen eine Gleichwerthigkeit derselben angedeutet zu haben. Leo ist nur, wenn auch in hohem Grade, paradox; Köster dagegen — unaussprechlich.

leidenschaftlicher, als Macbeth, wie dies in der weiblichen Natur liegt, sondern insbesondere auch von höherem moralischem Muthe, von größerer Willensstärke. Sie kennt keine Rücksicht, kein Bedenken, wo es die Durchführung eines Planes gilt, der ihr ganzes Inneres erfüllt, gar keinen Raum mehr für andere Gefühle und Wünsche läßt. Wiederholt geißelt sie Macbeth's moralische Feigheit. Und doch stachelt sie ihn nur zu etwas an, was er längst zu vollbringen geschworen, was die Hexen eben vorher mächtig in ihm angeregt hatten, was schon bei Malcolm's Ernennung zum Thronfolger durch seine Seele ging. Die eigentliche Initiative des Mordgedankens, dies halte man wohl im Auge, schiebt der Dichter nicht der Lady, sondern ihrem Gatten zu; der Gedanke ist dann erst an Beider Ehrgeiz groß geworden, gelangt durch Beide zur Vollbringung. Rötscher sagt treffend: „Macbeth würde nicht der Held der Tragödie sein können, wenn er durch die Gattin erst die Inspiration seines Ehrgeizes empfinge."

Man sieht hieraus, wie ich die Lady gegen die extremen Vorwürfe jener Kritiker, die alle Schuld von Macbeth nehmen, um sie der Lady aufzuhalsen, in Schutz nehme, sie weder mit Kreyßig für eine „von vornherein vollendete Virtuosin des Verbrechens", noch für das nackte Scheusal halte, welches die älteren, englischen Kritiker aus ihr machten. Ich erkenne auch entschieden an, wie der Dichter, mit feiner psychologischer Berechnung Reminiscenzen edlerer Gefühle der Kindesliebe, der Ehrfurcht vor dem Vater auf Augenblicke aus der Tiefe ihrer dämonischen Leidenschaft auftauchen läßt, eben weil er keine prosaische, der künftigen Reue unzugängliche Verbrecherin, sondern eine poetische, eine hoch-tragische Figur malen wollte. Allein von diesem Zugeständniß bis zu der Tugendrettung der Kritiker auf der entgegengesetzten Seite ist doch noch ein weiter Schritt. Wenn die in ihr auftauchende Erinnerung, wie süß es sei, ein Kind, das sie tränkt, zu lieben, vom Dichter nur hervorgeholt wird, um dem entsetzlichen Gedanken Relief zu geben, daß sie dieses Kind eher von der Brust gerissen, den Kopf ihm an der Wand zerschmettert, ehe sie das Mordgelübde unerfüllt gelassen hätte, dann hat der Dichter damit nicht ihrer menschlichen Seite, sondern der unmenschlichen, der durch

den Ehrgeiz erzeugten dämonischen Entartung ihres Wesens den furchtbarsten Ausdruck leihen wollen.

Am allerentschiedensten muß ich aber jenen Kritikern entgegentreten, welche nicht in dem eignen, oder dem gemeinsamen Ehrgeiz, sondern in einer tiefen, ja leidenschaftlichen Liebe zu ihrem Gatten Erklärung und Entschuldigung für den Antheil der Lady am Morde Duncan's finden wollen. So urtheilen insbesondere Tieck*), Mrs. Jameson, Wehl, Leo und Andere. Hätte der Dichter ein so wichtiges Motiv benutzen wollen, so mußte demselben auch nothwendig in seiner Dichtung der klare Ausdruck geliehen werden. Wo finden sich aber solche Worte? Der Empfang beim Wiedersehen ist eine feierliche, pathetische Begrüßung; in den Dialogen vor dem Mord, wie in der Banquetscene, stachelt und peitscht sie ihn bis zur Unbarmherzigkeit. Und das Mitgefühl, welches sie seinen Seelenleiden in der Scene vor dem Banquetabend zollt, geht nicht über die Theilnahme an dem Gefährten der eigenen Qual hinaus. Nur ein einziger konventioneller Liebesausdruck**): Gentle my Lord, verirrt sich in dem ganzen Stück über ihre Lippen. Weit eher könnte man noch in das dearest love, oder dearest chuck des Macbeth eine leidenschaftliche Liebe zu ihr hinein interpretiren. Ich will nun mit all' dem durchaus nicht behaupten, daß überhaupt keine Liebe zwischen ihnen bestehe, daß bloß ein konventionelles Band sie vereinige, wenn auch die Dichtung nach ihrem Wortsinn mit dieser Auffassung wohl nicht in größerem Widerspruch stehen würde, als mit der Unterstellung leidenschaftlicher Liebe. Ich nehme vielmehr im Gegentheil mit Ulrici an, daß sie sich in der That „in ihrer Art" lieben, bin auch im Widerspruch mit jenen Kritikern, welche Macbeth's Worte

*) Gegen die übertriebenen Vorwürfe, die man Tieck und den Romantikern in dieser Beziehung zu machen beliebt, hat sie indeß von Friesen in seinem trefflichen Aufsatz: „Ueber Shakespeare's Macbeth", im IV. Bd. des Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, kräftig in Schutz genommen.

**) Die Tieck'sche Uebersetzung enthält derselben mehrere; allein mit Unrecht. So lautet z. B. die von Tieck (A. III, Sc. 2) mit: „Nun, theurer Freund" übersetzte Stelle im Original: „How, now, my Lord." Ich habe diesen Uebersetzungsfehler, wie manche andere, in meiner Bearbeitung berichtigt.

beim Empfang der Todesnachricht: „Sie hätte später sterben können" u. s. w. als Mangel an Liebe zu ihr, als Gefühllosigkeit deuten, während ich darin umgekehrt nur den erschütterndsten Ausdruck der inneren Oede, der absoluten Hoffnungslosigkeit finde, die längst mit allem irdischen Glück abgerechnet hat, die überhaupt keinen Schicksalsschlag mehr fühlt, welcher der Tod als Erlösung erscheint. Ich will nur behaupten, daß im Stück nichts von einer leidenschaftlichen Liebe, noch weniger aber sinnlichen Leidenschaft der Lady zu finden ist, welche ihre Verbrechen mildern oder entschuldigen könnte, daß überhaupt die größere oder geringere Liebe beider Gatten zu einander im Stück gar nicht betont wird, nirgendwo als Motiv für die Handlung oder Charakteristik auftritt. Wo eine Leidenschaft, wie hier die Herrschsucht, den ganzen sittlichen Inhalt zweier Menschen so furchtbar überfluthet, da ist kein Raum mehr für eine zweite Leidenschaft, noch weniger für die edelste aller Empfindungen, die wahre Liebe. Ich halte es also, nach meiner Auffassung des Lady-Charakters wohl für zulässig, ja sogar für sehr wirksam, wenn die Darstellerin, beim ersten Wiedersehn, vielleicht auch beim Schluß der zweiten Ueberredungsscene, ihren Gatten stürmisch, selbst leidenschaftlich, aber nur nicht zärtlich umarmt, auch in der Scene vor dem Banquetabend eine wärmere Theilnahme an seinem Seelenleiden bekundet. Allein aus ihr im Allgemeinen ein leidenschaftlich liebendes, sinnlich glühendes Weib, eine „Verbrecherin aus Gattenliebe" zu machen, ist ein Verstoß gegen die Dichtung, eine auf Effekthascherei berechnete Willkürlichkeit, mögen auch selbst die berühmten Namen einer Siddons*) und noch mehr der Ristori sich in dieser Richtung verirrt haben, mag diese Darstellungsweise sogar auf der englischen Bühne typisch geworden sein. Man verwechselt hier mit Liebe, was vollständige Gemeinsamkeit der Gesinnung, Gleichheit des Strebens ist. Der Ehrgeiz einer Frau auf Macht, Würde, äußere Stellung

---

*) Es ist übrigens sehr auffallend, daß ein von Mrs. Siddons nachgelassenes Manuscript: Remarks on the Charakter of Lady Macbeth, diese glühende Zärtlichkeit, die ihr Spiel, nach den Berichten der Zeitgenossen entwickelt haben soll, ganz verleugnet, ja ausdrücklich hervorhebt, wie die Lady im dritten Akt zum erstenmal ihrem Gatten Zeichen des Mitgefühls und der Zärtlichkeit gebe.

kann ja niemals auf einem anderen Wege zur Befriedigung gelangen, als durch die Erhöhung des Gatten; eine ehrgeizige Frau, die ihren Gatten nicht liebt, sondern haßt, wird denselben vielleicht ebenso zur Erreichung solcher Ziele anfeuern, darin ebenso einig mit ihm gehen, als wenn sie ihn auf's Wärmste liebte. Der krasseste Egoismus und die tiefste Liebe sind hier durch Naturverhältnisse gezwungen, gleiche Bahnen einzuschlagen, um zu demselben Ziele zu gelangen.

Soviel über den ursprünglichen Charakter und über die Liebe zum Gatten, welche die Lady in das Stück mitbringt. Im Uebrigen ergiebt sich ihre Haltung in den ersten Scenen sowie am Schlusse ganz unzweideutig aus der Dichtung selbst, so daß glücklicherweise die Darstellerin sich nicht in alle Streitfragen der Aesthetiker einzulassen braucht. Nur ist der Beginn und Verlauf ihrer Charakterentwickelung, von der Mordscene ab bis zum Eintritt ihrer geistigen Zerrüttung, in der Dichtung nicht so vollständig und klar dargelegt, wie für die Macbethrolle, so daß hier die ästhetische Combination der Darstellerin Anhaltepunkte liefern muß, wo sich diese aus der Dichtung nicht unmittelbar ergeben. Ich komme hierauf zurück.

Die Rolle der Lady erfordert eine höchst ausgebildete Künstlerin; selbst der talentvollsten Anfängerin ist sie unzugänglich. Sogar einer Mrs. Siddons mißglückte sie mit zwanzig Jahren, und erst sechs Jahre später begannen ihre großartigen Erfolge in dieser Rolle. Gleich der Eingang nimmt schon die höchste Kunstleistung in Anspruch. Der Monolog: „Kommt, Geister, die ihr lauscht" u. s. w. muß die dämonische Gluth ihres Ehrgeizes, ihrer rücksichtslosen Entschlossenheit enthüllen. Sie muß ganz in Extase, in Verzückung erscheinen, wie eine geweihte Priesterin des Mordes, nicht wie ein irdisches Weib, das haßt oder liebt. Alles Genrehafte muß ihr fern bleiben. Der folgende Willkomm an ihren zurückkehrenden Gatten ist in feierlich gehobenem, pathetischem Tone zu sprechen; Mrs. Siddons erzielte damit einen ungeheuren Erfolg. In den Ueberredungsscenen entfaltet sie eine leidenschaftliche Dialektik; dem Schwanken des Gatten setzt sie bald den Ton felsenfester Sicherheit entgegen, bald reizt sie ihn durch den Vorwurf der Feigheit, der Unentschlossenheit.

Es folgt die grauenhafte Mordscene. Für die ästhetische Wür-

digung, wie für die äußere Darstellung, ist hier nicht zu übersehen, daß die Lady, als der Vorsatz zur That werden soll, sich durch hitzige Getränke aufregt, gleichsam Muth trinkt. Ich will nun keineswegs eine halbberauschte Lady dargestellt wissen; dennoch muß dieser bedeutsame Wink des Dichters unbedingt in der Darstellung verwerthet werden, in dem wilden Blick, in einer gewissen Nachlässigkeit oder Unordnung des Haars, der Kleidung, in scharfen Bewegungen. Insbesondere aber hat diese künstlich gesteigerte Aufregung in der wilden Entschlossenheit hervorzutreten, mit der sie Macbeth die Dolche der Kämmerlinge entreißt und dieselben in das Mordgemach zurückträgt. Im Uebrigen lassen sich über dieses unheimliche Flüstergespräch mit seinen kurzen Sätzen, seinen langen Pausen, seinem Horchen, Zusammenfahren, keine besonderen Andeutungen geben; verstehen es hier die Künstler nicht, sich vollständig von dem Grauen der Situation durchdringen, sich vollkommen von ihr beherrschen zu lassen, so wird sie auch keine Anleitung dazu in Stand setzen*).

Die Lady, welche den Mord nicht selbst begangen, auch sich durch Weingenuß künstlich aufgeregt hatte, bewahrt in dem unmittelbar folgenden Gespräch mit Macbeth noch einen äußeren Schein der Festigkeit, die sie dem von Entsetzen gelähmten Gatten gegenüber als Mann, ihn selbst als Weib erscheinen läßt. Damit aber ist ihre Kraft erschöpft, der Wendepunkt für ihre Charakterentwickelung erreicht. Sie hat noch die Selbstüberwindung, in dem Getümmel, das der Entdeckung des Mordes folgt, zu erscheinen, eine Zeitlang mimisch die von Schrecken und Mitleid Hingerissene zu spielen; dann überwältigt sie der Eindruck des allgemeinen Entsetzens, welches die That hervorgerufen, die Schilderung, welche der Gatte selbst von dem Morde entwirft, und sie sinkt ohnmächtig zu Boden. Meiner Ansicht nach, abweichend allerdings von manchen Kritikern und Darstellerinnen, ist diese Ohnmacht nämlich eine wirkliche, keine erkünstelte. Im vorherigen Zwiegespräch mit Macbeth war Sie noch die Stärkere, Er der Schwächere; doch jetzt beginnt die Reaktion in der männlichen

---

*) Mrs. Siddons erzählt selbst, wie das erste Studium dieser Scene in ihr ein solches Grauen erweckt habe, daß sie in tödtlicher Furcht in ihr Schlafgemach geflohen sei und vor Schrecken nicht im Stande gewesen wäre, das Licht auszulöschen, noch sich zu entkleiden.

und weiblichen Natur ihre verschiedenen Wege einzuschlagen. In beiden regt sich das Gewissen in gleichem Maaße; allein während Macbeth den inneren Sturm nach Außen ableitet, sich durch neue Morde Sicherheit, Ruhe schaffen, das Gewissen betäuben will, den Gedanken der Reue gewaltsam fortschleudert, geht bei der Lady die ganze sittliche Reaktion nach Innen; sie bereut. Bei ihrem Wiederauftreten im dritten Akt (dies war auch die Auffassung von Mrs. Siddons) hat sich bereits die Schwermuth ihres Wesens bemächtigt; schlaflose Nächte haben Spuren in ihrem Antlitz, ihrer Haltung zurückgelassen. Nichts mehr von der früheren Schärfe und Beredsamkeit; sie bittet Macbeth fast milde, sich zu fassen, zu vergessen. Sie fühlen beide instinktiv die Kluft, welche sich zwischen ihren Wegen öffnet; statt zu neuem Morde anzufeuern, erschrickt sie vor den finstern Plänen, die Macbeth ihr andeutet*). In dem kurzen wehmüthigen Monolog: „Nichts ist gewonnen, Alles ist dahin" u. s. w. legt sie das Geständniß ihres Unglücks nieder, zieht den Tod ihrem jetzigen Zustand vor. Unser Mitleid für sie beginnt schon hier. Aus ihrer Reue aber spricht gerade der höhere moralische Muth ihres ursprünglichen Charakters, während Macbeth's Umschlag in Trotz seine moralische Feigheit wiederspiegelt.

Noch einmal wird die Lady durch die äußere Nothwendigkeit ihrer Stellung gewaltsam aufgerüttelt, sich zu fassen, zu verstellen; noch einmal erscheint sie dabei dem von der Erscheinung des Geistes bis zur Unzurechnungsfähigkeit entsetzten Gatten gegenüber als die Stärkere von Beiden, versucht an ihm, um ihn zu sich selbst zurückzuführen, auch die gefährliche Entdeckung zu verhüten, die schonungslose Schärfe ihrer früheren Dialektik. Ihre Rolle in dieser berühmten Banquetscene ist eine außerordentlich schwieriege, fast mehr noch in der Mimik und im stummen Spiel, als im rhetorischen Theil**). Sie bildet unausgesetzt und ruhelos das handelnde Bindeglied für

*) Von dieser Auffassung wich das Spiel der Mrs. Siddons ab; sie nahm an, daß die Lady noch den Mord von Banquo und Fleance billige. Ich kann das mit ihrer, in diesem Sinne entwickelten Charakteristik, insbesondere dem Inhalte des kurzen Monologs, nicht in Einklang bringen.

**) Die Auffassung der Mrs. Siddons, als erblicke auch die Lady den Geist Banquo's, wird von Niemanden mehr getheilt; ich suche umge-

das Ensemble der ganzen Scene. Ihre fieberhafte Aufregung hinter königlicher Haltung mühsam verbergend, fortwährend ihren Gatten scharf beobachtend und doch die Aufmerksamkeit der Gäste von ihm abzulenken suchend, von Tafel zu Tafel eilend, um den unfreundlichen Wirth durch die über=liebenswürdige Wirthin vergessen zu machen, dann, in den von ihr errungenen Beruhigungspausen rasch an Macbeth's Seite schleichend und ihn scharf und dringend zur Besinnung und an seine Pflichten als König und Wirth mahnend, und bei alle dem den Stachel des bösen Gewissens, die Furcht vor der Entdeckung im Busen, — diese vieseitige, fast ungeheuer zu nennende Aufgabe, diese „Mischung von Angst und Majestät" wie Fontane sagt, löst nur eine Künstlerin ersten Ranges; Mrs. Siddons muß in dieser Scene das Höchste gleistet haben, was die Kunst zu erreichen vermag. Aber nur bis nach dem Abgang der Gäste hält die Selbstbeherrschung Stich, reichen die körperlichen und geistigen Kräfte aus. Wie der letzte Gast die Halle verläßt, muß sie, meiner Auffassung nach, todesmatt, erschöpft zusammenbrechen. Beide Gatten fühlen instinktiv, daß Alles verloren, die letzte Hoffnung auf Glück und Ruhe entschwunden sei. Sie hört nur halb auf Macbeth's Worte, wirft ihre einsilbigen Antworten fast tonlos hin. Von dem Vorgefallenen sprechen sie kein Wort, zwei Spielern gleich, die beide ihr Alles, ihr Letztes unrettbar verloren haben, so daß es nicht mehr lohnt, davon zu reden. Das Spiel Beider in diesem so wenig gewürdigten und doch so hoch poetischen Ausgang der Banquetscene muß auf's Feinste nuancirt werden. Insbesondere müssen beide, hier wie an anderen Stellen, mit unendlicher Wehmuth und Sehnsucht des Schlafs gedenken, den ihnen die Gewissensbisse geraubt haben.

Nur einmal tritt die Lady noch auf. Die geistige Zerrüttnng ist vollendet. Bleich, fiebernd, abgehärmt, unendlich elend, nur noch der Schatten der früheren königlichen Gestalt, schwebt sie als wahnsinnige Nachtwandlerin die Bühne auf und ab*). Bei den Mord=

---

kehrt eine Steigerung der Wirkung darin, den Geist dicht neben dem Sitze der Lady aufsteigen zu lassen, so daß sie den, welchen sie nicht sieht, fast berührt.

*) So spielte sie Mrs. Siddons, im Gegensatz zu der plastischen Ruhe des ersten Auftretens.

thaten weilen ihre Phantasien; wiederum schilt sie ihren Gemahl wegen seiner Furchtsamkeit, beruhigt ihn wegen des Ausgangs, — ein so hochpoetischer und zugleich so mild und versöhnend wirkender Reflex der früheren wilden Verführungsreden, welchen der Wahnsinn die Reminiscenzen entnimmt, wie ihn kaum je ein Dichter geschaffen, wie er Goethe vorgeschwebt haben mag, als er die Kerkerscene Gretchen's schrieb.

Zur Repräsentation der Lady gehören Schönheit, edle Haltung, große, einfache Bewegungen, ein wohlklingendes Organ. Im Uebrigen bin ich nicht mit Rötscher der Ansicht, daß die Rolle so gebieterisch, wie z. B. die der Goneril, an eine bestimmte individuelle Charakteristik gebunden sei. Ich kann mir nicht bloß eine Lady Macbeth von hoher, kräftiger Gestalt, schwarzem Haar, dunkelblitzenden Augen, sondern, mit Mrs. Siddons, auch eine keltische Schönheit von zierlichem Wuchs, hellblondem Haar, blauen Augen denken, insbesondere weil solche Frauen meist ein weit erregbareres, leidenschaftlicheres Temperament haben, als jene. Die Lady muß jung, aber nicht allzu jugendlich erscheinen. Doch Letzteres verbietet sich in der Regel schon von selbst, indem so hohe Kunstleistungen nur von einer ganz bühnengewandten, erfahrenen Darstellerin erwartet werden können; und wenn die Künstlerinnen dies Ziel erreicht haben, pflegen sie nicht mehr ganz jung zu sein. Auf alle Fälle muß die Lady entschieden jünger, als Macbeth, dargestellt werden; ich denke mir ihn zwischen dreißig und fünfunddreißig, die Lady zwischen zwanzig und fünfundzwanzig Jahren.

Die Auffassung und Darstellungsweise der übrigen Rollen des Stücks bieten weniger Schwierigkeiten dar, da sie sich meist aus der Dichtung von selbst ergeben, oder der individuellen Charakteristik ermangeln und nur Typen eines gewissen Standes, Alters oder dergleichen darstellen.

Duncan ist der milde, wohlwollende königliche Greis, wie ihn Macbeth selbst in dem ersten Mordmonolog schildert. Er muß als alt, aber nicht geradezu körperlich gebrechlich dargestellt werden.

Sein ältester Sohn Malcolm repräsentirt den Sieger nach göttlichem und menschlichem Rechte und muß demgemäß durch einen Künstler, der zu repräsentiren und zu sprechen weiß, dargestellt

werden, umsomehr, als der Abschluß des Stücks in seine Hand gelegt ist. Er trägt aber zugleich die Züge eines scharfen Beobachters und vorsichtigen Menschenkenners, wie dies insbesondere nach der Entdeckung des Mordes und in dem großen Zwiegespräch mit Macduff hervortreten muß. — Sein jüngerer Bruder Donalbain ist nicht bestimmt charakterisirt; diese, sowie die kleine Rolle des Fleance, können, je nach Umständen, durch junge Damen dargestellt werden. Gleiches gilt auch von dem Söhnchen der Lady Macduff.

Banquo, vielleicht etwas älter als Macbeth darzustellen, repräsentirt, wie dieser, das physische Heldenthum, aber im Gegensatz zu diesem, die unerschütterliche Treue und Ehrenhaftigkeit. Auch ihn regen die Prophezeihungen der Hexen über die künftige Größe seines Namens mächtig auf und arbeiten fortwährend in ihm (s. A. II, Sc. 1 und A. III, Sc. 1); er ist keineswegs ohne Ehrgeiz, allein von jenem Ehrgeiz, der in der wahren Ehre seine Schranken findet. In diesem Sinne beantwortet er die Lockungen Macbeth's (A. II, Sc. 1), dessen schändliches Spiel er bald (A. III, Sc. 1) zu durchschauen beginnt; bei dem Abschied (A. III, Sc. 1) stellt er daher eine kalte gemessene Höflichkeit den Schmeicheleien Macbeth's gegenüber. Seine Tracht bei diesem Abschied muß genau dieselbe sein, worin er als Geist in der Banquetscene wieder auftritt.

Die Macduffrolle ist, nächst der des Macbeth und der Lady, die wirkungsvollste im Stück und wird deshalb mit vollem Recht in der Regel nur älteren, geübten Charakterdarstellern anvertraut. Macduff hat in drei bedeutenden Scenen mitzuwirken, zuerst als Posaune des verübten greuelvollen Mordes, dann in der großen Scene mit Malcolm und Rosse und zuletzt in der Schlußscene. Nachdem er das erste Entsetzen über den Mord (A. II, Sc. 1) bewältigt, durch seinen mächtigen Aufruf die Schläfer aufgeschreckt, das Schloß in fliegender Hast allarmirt hat, ist Macduff der erste, welcher aus dem Niederstoßen der Kämmerlinge Verdacht schöpft und Macbeth des Mordes beargwöhnt. Dies muß sich von der Frage ab: „Warum habt ihr's gethan?" bis zum Schluß der Scene durch sein stummes Spiel scharf ausprägen. Er ist der Erste, der sich von Macbeth fern

hält, nicht zur Krönung erscheint, die Einladung zum Banquet ausschlägt und so den Mordstahl Macbeth's auf sein Haus hinlenkt. Er entflieht nach England und wird nun die Seele des Gegenspiels gegen Macbeth. Aus dem großen Ueberredungsdialog mit dem schlau zurückhaltenden Malcolm (A. VI, Sc. 4) leuchten der tiefe Schmerz des Patrioten und die reinste Vaterlandsliebe hervor. Dann folgt, auf die Erzählung Rosse's vom Morde der Gattin und Kinder, jener klassische Schmerzensausbruch, den geübte Darsteller zu den wirkungsvollsten Momenten des ganzen Stücks zu steigern wissen. Erst ist der Schmerz stumm; dann bricht er in rührende Töne der Wehmuth aus, untermischt mit Selbstanklagen, daß er seine Lieben verlassen, bis dann endlich das Gelübde der Rache in furchtbar erschütternder Weise durchbricht und den eigenen Schmerz in den des Vaterlandes ergießt*). — In dieser Stimmung führt er die Schlußscene (A. V, Sc. 3) durch, als Träger der göttlichen und menschlichen Rache. In dem ganzen letzten Gespräch und Kampf Macduff's mit Macbeth muß beiderseits ein Grad von Haß, Wuth, Verachtung zum Ausbruch kommen, wie Rede und Handlung sie nur innerhalb ästhetischer Grenzen zu fassen und wiederzugeben vermögen. Ich glaube, daß mein Vorschlag, den begonnenen Zweikampf nicht durch Wiederaufnahme des Dialogs zu unterbrechen (resultatlose Fechtübungen wirken in solchen Momenten höchster Spannung nur ermüdend), sondern erst nach dem Schluß des Dialogs, und zwar nicht in konventioneller Fechtermanier, wohl aber in kurzem, wüthendem Anprall durchzuführen, auch Macbeth auf der Bühne selbst sterben zu lassen, beiden Spielern ihre Aufgabe einer effektvollen, künstlerischen Durchführung wesentlich erleichtert und die gefährlichsten Klippen in der Darstellung der Schlußscene umschifft. Man sieht hieraus, wie die

*) Wie man aus dem Text meiner Bearbeitung ersehen kann, beziehe ich Macduff's Worte: „Er hat keine Kinder" auf Macbeth, nicht, wie Tieck und Dingelstedt, auf Malcolm; letztere Auffassung findet kaum noch Vertheidiger in der neueren deutschen Kritik, ist jedoch auf der englischen Bühne eingebürgert. Der Widerspruch mit der früheren Bemerkung der Lady, daß sie ein Kind gesäugt, löst sich einfach durch die Annahme auf, dasselbe sei wieder gestorben.

Malduffrolle so große Feinheiten, als Schwierigkeiten darbietet. Macduff dürfte ebenso wie Banquo etwas älter als Macbeth, also im mittleren Mannesalter darzustellen sein.

Lenox und Rosse sind die vornehmsten von Macbeth's Vasallen, nehmen deshalb auch in der Banquetscene die Ehrenplätze an der Königstafel ein, wobei an ihr stummes Spiel große Anforderungen gestellt werden. Erst diese Banquetscene und Banquo's Tod erwecken ihren Verdacht. Das darauf folgende Gespräch von Lenox mit einem Lord (A. IV, Sc. 1) spricht die Stimmung der vorläufig bei Macbeth zurückbleibenden, aber bereits mit Malcolm konspirirenden schottischen Edlen aus; beachtenswerth ist darin die diplomatische, in Sarkasmus gehüllte Vorsicht, mit der Lenox dem Lord nur Vermuthungen ausspricht, bis derselbe sich dann zum Schluß voll und warm als Gesinnungsgenosse zu erkennen giebt. — Auch Angus gehört in dieselbe Categorie der Repräsentanten des hohen schottischen Adels. Rosse dürfte als älterer Mann, Angus etwas jünger darzustellen sein; Lenox spricht selbst (A. II, Sc. 1) von seinem jugendlichen Alter.

Seyton, Macbeth's Bannerträger, ist der einzige Anhänger von Namen, der ihm bis zum Ende treu bleibt; es ist die stumpfe Treue des Hundes, aus Anhänglichkeit und Furcht gemischt.

Der Arzt ist ein würdiger alter Mann, von menschlicher Theilnahme für die unglückliche Lady erfüllt, Macbeth fürchtend und doch mit ruhiger Fassung ihm entgegentretend. Das Gespräch mit der Kammerfrau, das Flüstern Beider, während die Lady nachtwandelt, müssen sehr sorgsam behandelt werden.

Ueber die Rollen des englischen Heerführers Siward und seines Sohnes ist wenig zu sagen; an der Leiche des Letzteren muß indeß der unterdrückte Vaterschmerz durch die soldatische Grabschrift, die er ihm weiht, durchzittern. Pflicht und Gefühl gehen niemals gerade gegeneinander auf; das rein Menschliche fordert bei edlen Naturen stets seinen Tribut, wenn auch in verschiedenen Formen.

Die Rolle des verwundeten Kriegers im ersten Akt verlangt einen guten Rhetoriker.

Die Mörder sind typische Figuren à la Tyrrel. Es wird am

besten sein, den Mörder, welcher Macbeth die Nachricht in den Banquetsaal bringt, in die Livree eines Dieners zu kleiden; nachdem er durch die geheime Seitenthür eingetreten ist, giebt er Macbeth ein Zeichen, worauf dieser an ihn herantritt.

Der durstige Pförtner ist ein Clown der Elisabethischen Zeit.

Der Antheil der Frauen an der Darstellung dieser Tragödie beschränkt sich im Wesentlichen auf die bereits im Zusammenhang mit Macbeth abgehandelte Rolle der Lady. Nur in dem tragischen Genrebild auf Schloß Fife hat die Lady Macduff eine kleine, aber keineswegs unbedeutende Scene zu tragen. Sie ist jung, schön, zart; in Schmerz über die Flucht ihres Gatten versunken, deren Begründung sie ihr Ohr verschließt, klagt sie denselben der Feigheit, des Mangels an Liebe an, jedoch in einem Tone, worin das Uebermaß des Schmerzlichen, Hülflosen, den Anklagen ihre Bitterkeit nimmt*). Dann löst sich der Schmerz in den Liebkosungen des Söhnchens auf, das sie zum Schluß, obgleich tödtlich erschrocken, in ihren Umschlingungen noch gegen die Mörder zu schützen sucht.

Zum Schluß, als zwischen Männer- und Weiberrollen die Mitte haltend, ist der Repräsentation der Hexen zu gedenken. In England, wo man die Hexenscenen, wie bereits erwähnt, zur Unterstützung der äußeren Wirkung des Stücks durch Zusätze und Zuthaten bedeutend erweitert, werden dieselben von jeher durch Clowns dargestellt. Ich schließe mich diesem Brauche wenigstens soweit an, daß ich entschieden rathe, die Rollen Männern zu übertragen, deren Organ weit eher gestattet, den unheimlich krächzenden, heiseren Ton zu erzeugen, in welchem diese Rollen gesprochen werden müssen. Auch ihre wilden, hastigen Bewegungen in der ungewohnten Weiberkleidung werden drastischer wirken, als bei der Darstellung durch Frauen. Ganz besonders möchte ich, mit Coleridge, empfehlen, bei diesen Rollen einmal den Versuch mit Masken zu machen, wodurch man nicht bloß wirklich klassische, abschreckende Hexenphysiognomien darstellen, sondern auch der Sprache eine noch unheimlichere, fremd-

---

*) Ich stimme also hier nicht mit Ulrici überein, welcher in den Klagen der Lady Macduff bloß lieblose Schärfe sieht, die sie durch den Tod zu büßen habe.

artigere Färbung geben kann. Natürlich tragen die Hexen Bärte. Ihre Physiognomien, Mimik, Sprache, alles muß den Ausdruck niedriger, gemeiner Bosheit tragen. Damit vereint es sich aber durchaus nicht, diese Rollen, wie es in England geschieht, ganz in's Burleske zu ziehen; sie müssen auf das Grauen, den Abscheu, aber nicht auf die Lachmuskeln der Zuschauer spekuliren. Man betrachte überhaupt die Hexenrollen nur nicht als ganz untergeordnete, sondern besetze sie mit aller Sorgfalt und Auswahl und übe die bezüglichen Scenen auf's Beste ein, insbesondere auch in mimischer Beziehung.

Aus diesen Charaktergemälden ergiebt sich, wie die Tragödie „Macbeth" nur eine geringe Zahl von Rollen ersten Ranges enthält. Hierzu zählen nur Macbeth und die Lady, die Träger des Stücks und seiner Bühnenwirkung; dann höchstens noch die Macduffrolle. Desto mehr wird es aber zur Hebung des Stücks beitragen, wenn die Rollen zweiten Ranges durch erste Kräfte besetzt werden, deren jede größere Bühne zur Besetzung dieser Tragödie eine genügende Zahl disponibel behalten wird. Im Uebrigen werden wir aber weiter unten sehen, welche bedeutenden Aufgaben die Regie noch zu lösen hat, indem im „Macbeth" dem Ensemble und der Scenirung ein außerordentlich großer Antheil an der Gesammtwirkung vorbehalten bleibt.

Wir kommen nun zur Bühneneinrichtung des Stücks, die manche, jedoch nicht übergroße Schwierigkeiten bietet.

Als Schauplatz der Hexenscenen (Sc. 1 und 3) des ersten Aktes denke ich mir eine ziemlich tiefe Bühne, der Vordergrund Haide, der Hintergrund in ein nicht allzu hohes, aus Blöcken aufgethürmtes Felsplateau übergehend. Um jedoch nach der ersten, nur 10 Verse zählenden Scene einen störenden Dekorationswechsel zu vermeiden, spielt diese kurze Scene hinter einer Schleiergardine, auf welche der Prospekt der folgenden Scene (ein Zimmer im Palast von Fores) gemalt ist. Schon vor dem Aufziehen des Vorhangs wird das Haus auf tiefe Nacht gestellt und man hört das Rollen des Donners. Der aufgehende Vorhang zeigt uns die ganze Bühne ebenfalls in tiefster

Finsterniß; einzig die hinter der Schleiergardine befindliche Hexengruppe wird durch ein mattes, nur auf die Gruppe concentrirtes geisterhaft-bläuliches Licht beleuchtet. Unaufhörlich rollt der Donner und zucken im tiefsten Hintergrund die Blitze, bis mit dem Schlußrefrain der Hexen ein doppelt heftiger Donnerschlag ertönt und in demselben Moment die Hinterbühne mit den Hexen in Nacht versinkt, während ebenso plötzlich die Vorderbühne (nunmehr das Zimmer im Palast von Fores darstellend) und das Haus tageshell erleuchtet werden und so die zweite Scene sich mit dem Eintritt Duncan's unmittelbar anschließt. Nur auf diese Art dürfte der Charakter der ersten Scene als eine vorüberhuschende Vision einigermaßen zu verwirklichen sein. — Für die dritte Scene dient der gleiche Schauplatz; es bedarf nur des Aufziehens des Prospekts der zweiten Scene, um ihn, ohne Zwischenvorhang, herzustellen. Macbeth und Banquo erscheinen, rechts aus der Coulisse hervortretend, oben auf einem Felsen, in fast gleicher Höhe mit dem Standpunkt der Hexen und schreiten schräg an der Felswand herunter nach vorn, bis zur Mitte der Bühne vor; fast unten angelangt, tauchen plötzlich die Hexen, die, in wilden Sätzen von dem Plateau herabspringend, sich hinter Felsblöcken verborgen hielten, vor ihnen auf und verschwinden ebenso plötzlich wieder. Die von mir beigefügten Bühnenweisungen ergeben Näheres.

Als Schauplatz der zweiten und vierten Scene, die sich durch Vorfallen der Hinter-Gardine in Höhe der zweiten oder dritten Coulisse bildet, wähle ich, wie bereits bemerkt, ein Zimmer im Palast zu Fores, nicht das offene Feld. Für eine kurze Bühne stört nämlich der landschaftliche Charakter die Illusion weit mehr, als eine Zimmerdekoration; im Uebrigen käme es auf den Schauplatz weniger an. Im englischen Original finden sich gar keine Angaben über den Ort der Handlung. Viele Bearbeiter wählen für beide Scenen verschiedene Schauplätze, in der Regel für die erstere eine freie Gegend, für die zweite das Schloß Fores; dies scheint mir jedoch ganz entbehrlich, und die Unterstellung, daß der alte König die Schlachtberichte und die zurückkehrenden Helden in seinem Schlosse empfängt, die natürlichste.

Die letzte Scene stellt ein Zimmer oder eine Empfangshalle auf Schloß Inverneß vor.

Für die Mordscene des zweiten Aktes hat sich allmählich, namentlich durch Dingelstedt, ein Schauplatz herausgebildet, welcher den Erfordernissen der Handlung im Wesentlichen entspricht. Ich weiche nur insofern von der gewöhnlichen Einrichtung ab, als ich einen mit Gallerien umzogenen inneren Schloßhof, nicht eine bedeckte Halle wähle; dies entspricht nicht nur den bestimmten Andeutungen der Dichtung in dem Gespräch zwischen Banquo und seinem Sohn, sondern gestattet auch eine intensivere Entfaltung der entfesselten Elemente. Es giebt vielleicht, die Haidescene im „Lear" etwa ausgenommen, kaum eine Scene in irgend einer Dichtung, worin der Aufruhr der Natur eine so absolut nothwendige und zugleich so außerordentlich wirkungsvolle Unterlage der Darstellung bildet, als bei der Ermordung Duncan's. Das Heulen und Pfeifen des Windes, das Zucken der Blitze, das fast unaufhörliche Rollen des Donners, von Zeit zu Zeit durch einzelne mächtige Schläge unterbrochen, alles dies muß mit höchster Naturwahrheit dargestellt und ununterbrochen, durch die ganze Mordscene hindurch, in wechselnder Intensität der fortschreitenden Handlung angepaßt werden; die Bühnenweisungen geben diejenigen Momente an, welche besonders hervorzuheben sind. Es kann nicht genug empfohlen werden, dieser scheinbaren Aeußerlichkeit die höchste Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Ich schlage vor, wie bei Dingelstedt, die mit transparenten Fenstern versehene Zimmerreihe Duncan's in den Hintergrund zu verlegen, den Eingang von einer Gallerie aus, zu der, dem Zuschauer gegenüber, eine Freitreppe empor führt. Diese Gallerie kann jedoch niedriger liegen, als bei der Dingelstedt'schen Einrichtung, wo sich der Eingang zum Banquetsaal unter derselben befindet; meine Bearbeitung nimmt nämlich das Banquet als vor der Scene beendet an, bedarf also des Banquetsaales nicht. Links im Hintergrunde blickt man in einen gewölbten Durchgang, der zur Außenpforte führt und neben welchem das Gemach des Pförtners liegt. Dieses Gemach kann in den Schloßhof einspringen; auf der anderen Seite vielleicht ein Thurm mit Wendeltreppe, so daß sich die Gebäudemassen etwas

gruppiren, und der Hof nicht bloß ein einfaches, glattes Viereck bildet. Das Schlafzimmer Macbeth's und der Lady liegt links in den Coulissen; der Eingang ist um einige Stufen erhöht, jedoch niedriger gelegen, als die Gallerie vor Duncan's Zimmern. Durch verschiedene Thüren des Erdgeschosses und über die Gallerien und Treppen zur rechten Seite stürzen später die durch Macduff aufgeschreckten Bewohner des Schlosses in den Schloßhof.

Die zweite Scene des zweiten Aktes beansprucht nur eine kurze landschaftliche Dekoration mit dem Schloß im Hintergrund; sie könnte auch in einem Zimmer spielen.

Der dritte Akt eröffnet mit einer kurzen Zimmerdekoration, hinter welcher der tiefe Banquetsaal der folgenden Scene im Wesentlichen bereits aufgebaut ist. Derselbe muß mit schwerer, königlicher Pracht ausgestattet, insbesondere reich mit Fahnen, Kandelabern und Trophäen geschmückt sein. Am besten eignet sich dazu wohl eine geschlossene Dekoration, der Hintergrund in halbrunder Form, von etwas geringerem Durchmesser, als die Breite der Bühne, etwa in Form einer romanischen Tribuna. In diesem Raum, an der Außenseite (also nicht zu beiden Seiten) einer halbkreisförmigen Tafel, sitzt die Menge der geladenen Gäste; der innere Halbkreis bleibt für die Bedienung und für die späteren Umgänge der Lady, bei ihren Bemühungen, die Gäste zu beruhigen, ganz frei. In der Mitte der Bühne steht eine länglich-viereckige Ehrentafel; an den Kopfenden links und rechts sind die Plätze von Rosse und Lenox, hinter der Tafel die der Lady und Macbeth's. Vielleicht könnten außer Rosse und Lenox noch zwei andere Vasallen, darunter Angus, an dieser Tafel Platz nehmen; weiter zu gehen würde ich nicht rathen. Die Tafeln stehen auf einer, jedoch nur um Eine Stufe erhöhten Estrade. Der Geist Banquo's steigt beidemale hinter der Ehrentafel und vor Macbeth's leerem Sessel, also zur Seite der Lady, aus der Versenkung empor. — Die Unterredung mit dem Mörder findet ganz im Vordergrund, dicht an der Coulisse statt; derselbe tritt durch eine geheime Thür ein, welche, nach der Bühne zu, durch vorgeschobene Trophäen oder sonstige Versatzstücke gedeckt ist, so daß man von den Tafeln aus wohl Macbeth, aber nicht die Person des Mörders

sehen kann. — Der Haupteingang in den Saal ist zur Seite, etwa in Höhe der Ehrentafel; gegenüber eine kleinere Thür zu Macbeth's Gemächern.

Die erste Scene des vierten Aktes, die Unterredung zwischen Lenox und dem Lord, erfordert nur eine kurze Zimmerdekoration, die folgende Hexenscene dagegen eine tiefe Wald- und Felslandschaft. In der Felswand im Hintergrund, von einem mächtigen Baum überragt, öffnet sich ein kurzer, schmaler Eingang, der zu einer geräumigen Höhle führt, worin die Geister und Kobolde umherschwirren; der Zug der acht Könige schreitet dicht hinter dem schmalen Eingange vorbei. Der Hexenkessel steht im Eingang oder dicht vor der Höhle. Rechts oder links von der Höhe herab steigen Macbeth und später Lenox. Meine Bühnenweisung, daß mit dem durch einen Donnerschlag markirten Verschwinden der Hexen die Höhle sich schließt und plötzlich heller Tag hereinbricht, ist übrigens nicht auf einen Knalleffekt berechnet, sondern es soll dadurch eine veränderte scenische Grundlage gegeben werden, wie sie dem Uebergang aus der unheimlichen Hexensphäre in die Unterredung mit Lenox entspricht.

Die Mordscene auf Macduff's Schloß erfordert eine nicht allzu kurze Bühne, das Zimmer einer Lady darstellend.

Die vierte Scene beansprucht eine englische Parkdekoration, ebenfalls von nicht allzu geringer Tiefe.

Die erste Scene des letzten Aktes spielt am vorderen Rande des Birnam-Waldes, der von wirklichen Bäumen gebildet wird, von denen die Soldaten die Zweige herunterhauen. Im Prospekt eine schottische Wald- und Felslandschaft.

Die zweite Scene erfordert ein nicht allzukurzes Zimmer oder eine Halle auf Schloß Dunsinan, düster und schwer dekorirt, mit mächtigem, weit vorspringendem Kamin und tiefen Fensternischen.

Die Schlußscene, das Schlachtfeld von Dunsinan, bedarf einer sehr tiefen Bühne, in der schon oft beschriebenen Weise für die möglichst bequeme und wirkungsvolle Darstellung des Schlachtgetümmels eingerichtet, also in der etwas ansteigenden hinteren Hälfte der Bühne mit freistehenden Bäumen, Felsen und sonstigen Versatzstücken

ausgestattet, welche die dort, also nicht im Vordergrund, stattfindenden Scharmützel dem Zuschauer theilweise verbergen. Ganz im Hintergrund auf hohem Felsen wird Schloß Dunsinan sichtbar, wo möglich nicht bloß auf den Prospekt gemalt, sondern freistehend, und in solchem Falle vielleicht im Schlußtableau in Feuer aufgehend oder in Ruinen zusammenstürzend. Der Vordergrund bleibt für den Zweikampf und die Schlußaufstellung ganz frei oder wird höchstens mit ein oder zwei freistehenden Bäumen ausgestattet.

Man sieht hieraus, wie nur die ersten Scenen des ersten und zweiten und die letzten Scenen des dritten und fünften Aktes schwierigere und zeitraubendere Einrichtungen erfordern. Die Herrichtung der beiden letztgenannten Scenen bedingt das Fallen der Zwischengardine; für alle übrigen Verwandlungen kann dasselbe vollständig entbehrt werden, indem nur ein einfaches Vorfallen oder Aufziehen der Hintergardine nebst Coulissenwechsel stattfindet. Ich rathe überhaupt ganz entschieden, die Anwendung der Zwischengardine möglichst zu beschränken, weil sie das Mißliche der Zersplitterung in allzu viele Scenen den Zuschauer weit schroffer fühlen läßt, als ein rascher Dekorationswechsel bei offener Scene. Für das vorliegende Trauerspiel dürfte diese Bemerkung um so mehr am Orte sein, als dabei, wie in der Motivirung meiner Bearbeitung näher ausgeführt, eine weitergehende Zusammenlegung von Scenen aus dramatischen Motiven unzulässig erschien, die Zahl der Scenen, welche Verwandlungen innerhalb der Akte bedingen, also eine verhältnißmäßig höhere, als bei den meisten meiner sonstigen Bearbeitungen geblieben ist.

Wie oben bereits erwähnt, liegt nun noch der Regie in Betreff des Zusammenspiels eine große Aufgabe vor. Hauptsächlich sind es drei große Scenen, die selbst durch die vortrefflichste Besetzung der Hauptrollen nicht zur Wirkung gelangen können, wenn das Ensemble fehlt. Die erste ist die Entdeckung des Mordes (A. II, Sc. 1). Hier müssen von dem Augenblick an, wo Macduff von der Gallerie herab den Mord verkündigt, Aufruhr, Bestürzung, Entsetzen unausgesetzt die Scene beherrschen. In dem Hereinstürzen der halbbekleideten Gäste und Diener, den mannichfaltigsten mimi=

schen Darstellungen des Schreckens, Grauens, Mitleids, bald der Einzelnen, bald kleinerer Gruppen, dann wieder in dem Aufsehen, welches die Ohnmacht der Lady erregt, und in der Beschäftigung um dieselbe muß fortwährend und ohne Stillstand der furchtbare Bruch des Hausfriedens zur Darstellung kommen, der höchste Sturm der Gemüther, nachdem sich der Sturm in der Natur gelegt. Bis zum letzten Comparsen herab muß hier jeder in seiner Weise mitspielen. Erst die Anrede Banquo's: „Uns schütteln Furcht und Zweifel" u. s. w. bringt Ruhe und Besonnenheit zurück; von da ab beginnen bereits die Comparsen sich zu entfernen.

Noch weit schwieriger und wichtiger ist das Ensemble in der Banquetscene (A. III, Sc. 2). Die Trägerin, das Bindeglied des Zusammenspiels, ist hier, wie bereits erwähnt, die Lady Macbeth. Ihr fällt die außerordentlich schwere Augabe zu, durch ihre Worte und mehr noch durch ihr stummes Spiel die durch Macbeth's Benehmen zuerst verstörten, dann Verdacht schöpfenden Gäste zu beruhigen, ihre Aufmerksamkeit von Macbeth abzulenken. Allein selbst das vollendetste Spiel der Lady bleibt unwirksam, wenn die Gäste nicht entsprechend darauf eingehen, sich nicht in jedem Augenblick der peinlichen Spannung der Situation bewußt bleiben und dies mimisch bethätigen. Um hierbei eine gewisse Einförmigkeit zu vermeiden, ist es am besten, wenn die Gäste anfangs, während Macbeth sich mit dem Mörder unterhält, noch nicht auf denselben aufmerken, sondern sich den Freuden der Tafel hingeben, während gleichzeitig zahlreiche Diener in Bewegung sind, die Gäste zu bedienen. Erst vom Erscheinen des Geistes ab werden sie aufmerksam auf Macbeth und bethätigen dies durch ihr Erstaunen, durch Hinstarren, theilweises Aufspringen, durch fragende Blicke und Zeichen, die sie austauschen, endlich durch Aufstehen und scheues Flüstern, welches sie unterbrechen, wenn die Königin naht, um es sofort wieder aufzunehmen, sobald sie vorüber geeilt ist, und die Gäste unbeobachtet sind. In dieses mimische Ensemble darf keinen Augenblick Ruhe kommen; es muß sich im Gegentheil in größter Mannigfaltigkeit bis zum Abschied immer mehr steigern; die Bildung kleiner Gruppen, die untereinander flüstern und scheu auf Macbeth zurück-

blicken, indem sie den Saal verlassen, schließt den Auftritt wirksam ab. Auch die Dienerschaft muß hierbei mitwirken, indem sie sich, zuerst emsig bedienend, nach dem ersten Erscheinen des Geistes von den Tischen zurückzieht, hierdurch auch zwischen beiden Tafeln freien Raum für das Spiel der Lady lassend und im Hintergrund scheu flüsternde Gruppen bildend; besonders wirksam können die letzten Diener, welche, Armleuchter tragend, den Saal verlassen, in dieser Beziehung verwandt werden.

Es ist in der That das Ertödtendste, was man sehen kann, wenn Macbeth und die Lady sich in fieberhafter Aufregung abarbeiten, die Gäste und Diener dagegen starr und empfindungslos wie die Oelgötzen umher sitzen oder stehen und schließlich wie eine Schafheerde den Saal verlassen. Ich kenne kaum in dem ganzen Gebiet des Dramas eine Scene, worin das mangelhafte Ensemble den Eindruck so zu stören, ein vollendetes Zusammenspiel ihn so zu steigern vermag, als in dieser Banquetscene. Für das Spiel Macbeth's und der Lady ist hier ein durchschlagender Erfolg nur durch die Mitwirkung aller Uebrigen zu erzielen.

Banquo's Geist wird am besten in derselben Tracht, in welcher er in der vorhergehenden Scene zur Reise gerüstet von Macbeth Abschied nahm, dargestellt, tief in den blutbefleckten Mantel gehüllt, mit einer klaffenden Stirnwunde, halb durch den Hut verdeckt.

Ein vorzügliches, der Scenirung angepaßtes Ensemble erfordert endlich die Schlußscene, der Kampf vor Dunsinan. Ueber die Darstellung der Schlachten und Scharmützel, den Antheil der Kriegsmusik u. s. w., will ich oft Gesagtes hier nicht wiederholen, nur die höchste Aufmerksamkeit auf den Zweikampf und den Aktschluß hinlenken. Wie meine ausführlichen Bühnenweisungen ergeben, denke ich mir nämlich, daß während des Zweikampfs sich ein Halbkreis von zuschauenden Führern und Soldaten bildet, welche mit lebhafter Mimik ihren Antheil bekunden und den Fall Macbeth's durch Jubelgeschrei und Beglückwünschung des Siegers feiern, auch bis zu den Schlußworten Malcolm's stets Leben und Bewegung unterhalten.

Ueberhaupt rathe ich auf die Einrichtung und Einstudirung der

beiden letzten Akte besondere Aufmerksamkeit zu verwenden, damit die Darstellung nicht von der Banquetscene ab das Interesse des Zuschauers verliere. Wo die Dichtung am schwächsten, da zeige sich die Regie am größten.

Nächst den genannten drei Scenen ist noch auf das Zusammenspiel der Hexen alle Aufmerksamkeit zu verwenden. In der 2. Scene des IV. Aktes denke ich mir nur die drei Hexen auf der eigentlichen Bühne erscheinend, während das Schwirren und Durcheinander der Geister und Kobolde, welches im Vordergrund in der Regel lächerlich wirkt, in den Hintergrund, in die nur matt erleuchtete Höhle verwiesen ist. — Ebenso muß die Mordscene auf Schloß Fife (A. IV, S. 3) gut einstudirt werden; es ist am Schluß gleichsam ein Ueberfall des Schlosses durch Räuber und Mörder darzustellen, in welchem der vereinzelte Mord des Knaben nicht so kraß hervortritt. Die Bühnenweisungen enthalten das Nähere. — Endlich ist dem Ensemble der Scene (A. V, Sc. 2), worin sich Macbeth zum letzten Gang waffnet, alle Aufmerksamkeit zu widmen. Aus allen Gesichtern muß man den Abscheu, aber auch die tödtliche Furcht vor dem Tyrannen herauslesen; die Diener und Söldner stehen scheu im Hintergrund, in Gruppen flüsternd und erschreckt zusammenfahrend, sobald er sich zu ihnen wendet.

Die obige Behauptung, daß nächst den Spielern der beiden Hauptrollen und Macduff's der Bühnenleitung die größte Aufgabe für eine wirkungsvolle Darstellung des „Macbeth" zufalle, dürfte hiernach als gerechtfertigt erscheinen. Jene Rollen allein können das Stück nicht tragen, dasselbe nicht als Repertoirstück der deutschen Bühne über Wasser halten; hierzu müssen alle Darstellenden und die Regie zusammenwirken. Dem Mangel eines guten Ensemble und einer geschickten Einrichtung ist es im Wesentlichen zuzuschreiben, wenn „Macbeth" auf der deutschen Bühne nur selten zu einer Wirkung gelangt ist, wie sie der Bedeutung des Werkes entspricht. Wo das Stück aber eine solche tiefergehende Wirkung erzielte, z. B. in München, Weimar, Meiningen, da war auch jedesmal dem Ensemble und der Einrichtung die größte Aufmerksamkeit geschenkt worden. Auf ähnliche Motive ist auch der Umstand zurückzuführen, daß

Macbeth auf der englischen Bühne stets weit mehr Erfolg gehabt hat, als auf der deutschen, ja dort zu den populärsten Stücken Shakespeare's zählt.

Die Athmosphäre des Stücks bedingt, selbst wenn man von der historischen Grundlage absehen wollte, eine besondere Sorgfalt bezüglich des architektonischen und ornamentalen Styls und der Kostüme. Ein schwerer, gedrückter normannisch-romanischer Styl, unter strengster Vermeidung jeden Anklangs an Gothik oder Renaissance, muß Architektur und Dekoration beherrschen. Alles muß dunkel, ernst, schwer erscheinen, ganz im Charakter nordischer Vorzeit. Die Ritterkostüme und insbesondere die Rüstungen müssen dem reckenhaften Alterthum näher stehen, als dem verfeinerten Mittelalter. Panzerhemden waren übrigens bereits im 11. Jahrhundert gebräuchlich. Die Waffen waren Bogen, Speere, Streitäxte und Schilder. In der schottischen Tracht muß das allzu Moderne vermieden werden; das gewürfelte Plaid und die kurze Jacke reichen indeß schon bis in's höchste Alterthum hinauf. Die vornehmen Frauen trugen lange um die Hüften gegürtete Kleider und von den Schultern herabwallend einen weiten Mantel, Arisad genannt, welcher über der Brust durch mächtige goldene, mit Edelsteinen besetzte Spangen festgehalten ward.

Die bekannten drei Bilder Kaulbach's, Scenen aus „Macbeth" darstellend, bieten manche Anhaltepunkte für die Kostümirung, so auch für die Tracht der Hexen und für ihre Physiognomien, die ich, wie schon erwähnt, durch Masken wiederzugeben rathe.

Ich möchte schließlich bestens anrathen, alle „Macbeth"-Aufführungen durch die Musik zu unterstützen, wobei außer den Chelard'schen und Spohr'schen Kompositionen, inbesondere die neue Taubert'sche Oper gleichen Namens benutzt werden kann. Besonders passend fände ich die Einleitung durch die Taubert'sche Ouverture, desgleichen eine Auswahl entsprechender Nummern für die Zwischenaktsmusik. Auch die Hexenscenen können durch musikalische Begleitung sehr gehoben werden, wenn ich auch (A. IV, Sc. 2) durchaus nicht dazu rathe, die Hexen selbst singen zu lassen, überhaupt der Tragödie eine spezifisch melodramatische Färbung zu geben.

Die Litteratur des „Macbeth" ist eine sehr umfangreiche, wie sich dies schon aus der oben gegebenen Darstellung der bis heute noch ungelösten ästhetischen Kontroversen ergiebt.

Was Textkritik und Quellen betrifft, so nenne ich, wie immer, in erster Reihe die Ausgabe von N. Delius, ferner die neue große Ausgabe von H. H. Furneß, A new Variorum Edition, worin „Macbeth" den zweiten Band bildet; endlich Th. P. Courtenay's Commentaries on the historical plays of Shakespeare. T. II.

Für die ästhetische Würdigung und die Charakterschilderung empfehle ich vor Allem das Studium der bezüglichen Aufsätze in den oft genannten Werken von Schlegel, Ulrici, Gervinus, Genée und Kreyßig; ferner die bereits erwähnte Abhandlung von Friesen's im IV. Band des Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Endlich enthält die schon erwähnte große Ausgabe von H. H. Furneß eine vollständige Zusammenstellung aller auf „Macbeth" bezüglichen ästhetischen Kommentare, aller nur irgend namhaften englischen, deutschen und französischen Kritiker, ohne daß jedoch Furneß selbstständig kritisirend auftritt.

Ueber die Charaktere Macbeth's und der Lady dürften Rötscher's Aufsätze in seinem Werke: „Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden" vor Allem die höchste Beachtung Seitens der darstellenden Künstler beanspruchen; ferner die Einleitung zu Bodenstedt's Uebersetzung des „Macbeth", mit deren Detail-Auffassungen und Charakterschilderungen ich mich meistens im Einklang befinde. Auch enthält sein Aufsatz im I. Bd. des Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft sehr interessanten Mittheilungen über das Spiel der Mrs. Siddon's als Lady. Die Abhandlung des Mrs. Jameson über Lady Macbeth in ihren Characteristics of Women, enthält ebenfalls beherzigenswerthe Winke für die Darstellung; desgleichen die schon erwähnten Remarks der Mr. Siddons. Von J. Thümmel endlich finden sich im XX. Band des Shakespeare-Jahrbuchs sehr treffende Bemerkungen über Macbeth und Macduff.

Den Bühnenleitern und Regisseuren ist vor Allem

Dingelstedt's einleitende Abhandlung in seinen „Studien und Kopien" zu empfehlen; demnächst die „Winke für eine Aufführung des ‚Macbeth'" in Feodor Wehl's Didaskalien, sowie die Bemerkungen Fontane's über die englischen Aufführungen des „Macbeth" in seiner Schrift „Aus England"; endlich ein recht inhaltreicher Aufsatz von B. Gericke: „Zu einer neuen Bühnenbearbeitung des ‚Macbeth'" im VI. Bande des Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Cymbelin.

„Cymbelin“ erschien, wie die meisten Stücke aus Shakespeare's letzter Dichter-Periode, zuerst in der Gesammtausgabe seiner Werke, der Folio von 1623, in ziemlich correctem Text, mit Akt- und Sceneneintheilung. Es zählt hier unter die Tragödien, obwohl wir es ein Schauspiel nennen würden. Da seiner Bühnenaufführung bereits in einem von Collier entdeckten, 1610 oder 1611 verfaßten Tagebuch des Dr. Symon Forman Erwähnung gethan wird, so sind die früheren Meinungsverschiedenheiten über seine Entstehungszeit bedeutend eingeschränkt worden und schwanken jetzt nur noch zwischen den Jahren 1609 bis 1611. Alle Merkmale seines Versbaus deuten unverkennbar auf eine sehr späte Abfassungszeit hin; solche sind insbesondere, außer vielfachen metrischen Unregelmäßigkeiten, in dem hohen Prozentsatz der weiblichen Versausgänge zu finden, ein Kriterium für die Entstehungszeit Shakespeare'scher Stücke, dessen durchschlagende Bedeutung Hertzberg neuerdings*) unwiderleglich dargethan hat. „Cymbelin“ enthält deren nämlich, gleich dem Sturm, 32 Prozent von der Gesammtverszahl und wird hierin nur von Heinrich VIII. mit 44 Prozent übertroffen. Auch Styl, Satzbildung und Ausdrucksweise gehören seiner spätesten Periode an; den Worten werden oft mehr Gedanken aufgeladen, als sie tragen können, und leiden hierunter sehr häufig Deutlichkeit und rasches Verständniß, um so mehr, als sich „Cymbelin“ auch durch sehr lange Sätze und durch eine Ueberfüllung mit parenthetischen Einschiebungen kennzeichnet.

---

*) Siehe die meisterhafte Einleitung zu seiner Uebersetzung des „Cymbelin“ in der großen Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Das Stück hatte, mit Vielem des Schönsten und Erhabensten aus Shakespeare's Feder, das Schicksal, von den älteren englischen Kritikern, insbesondere dem für jede poetische Conception unfähigen Johnson, in seinem Kunstwerth vollständig verkannt zu werden. Erst der deutschen Kritik, und namentlich Schlegel und Gervinus (mit dessen Lobpreisungen aller Shakespeare'scher Compositionen ich sonst nicht immer übereinstimme), war es vorbehalten, den hohen Werth dieses Schauspiels in helles Licht zu stellen und nachzuweisen, wie seine vielen Schwächen und Mängel meist nur untergeordneter Natur sind (multa non multum), und den Glanz des ganzen Kunstwerks, weder in den Augen der litterarischen Kritik, noch der Zuschauer ernstlich zu beeinträchtigen vermögen.

Wie manches andere Stück Shakespeare's, so ist auch „Cymbelin" aus einer dramatischen Verschmelzung historischer und novellistischer Stoffe hervorgegangen; die letzteren bilden aber den eigentlichen Kern des Stücks. Für den historischen Theil waren Holinshed's englische Chronik, für den novellistischen Boccaccio's Decamerone die bis jetzt nachweislichen Quellen Shakespeare's. Manche Kritiker, z. B. Simrock, halten für möglich, Hertzberg, in äußerst scharfsinniger Beweisführung, sogar für gewiß oder doch höchst wahrscheinlich, daß die Verschmelzung beider, in der Zeit anderthalb tausend Jahre auseinander liegenden, in ihrer Färbung so verschiedenartigen Bestandtheile, schon vor Shakespeare durch irgend einen Novellisten oder Dramatiker vorgenommen und erst in diesem vorgearbeiteten Zustand von Shakespeare als Quelle benutzt worden sei. Manches scheint allerdings für diese Annahme zu sprechen, die übrigens, so lange bestimmte litterargeschichtliche Anhaltepunkte fehlen, auf die Kritik des Dramas einflußlos bleibt. Für Hertzberg's Ansicht spricht insbesondere der bedeutende Antheil an Charakteren, Begebenheiten und Namen, die Shakespeare in jenen beiden Quellenschriften, insbesondere in Holinshed's Geschichte „Cymbelin's", gar nicht vorfand und also, seiner sonstigen Gewohnheit entgegen, frei erfunden haben müßte. Dahin gehört des Augustus Krieg gegen Cymbelin (während historisch der erste Feldzug gegen Britannien erst unter Kaiser Claudius stattfand), die Intriguen der Königin zu Gunsten ihres Stiefsohnes, der Kinderraub, die sonderbaren Götter=

erscheinungen und sonstigen mythologischen Einschiebsel; ferner die Persönlichkeiten des Cajus Lucius, der Königin, Cloten's, des Wahrsagers u. s. w. Auch ist es allerdings auffallend, daß alle Personen des novellistischen Theils bei Shakespeare andere Namen wie bei Boccaccio tragen, allein ebenfalls wieder modern italienische. Nahm unser Dichter die Vereinigung des novellistischen italienischen, mit dem sagenhaften britischen Theil der Handlung selbst vor, so mußte ihm, sollte man denken, die Nothwendigkeit in die Augen springen, für die zu verändernden Namen der Novelle nicht wiederum modern italienische, sondern solche britische oder römische Namen zu wählen, wie sie der Zeit des Augustus entsprechen, in welche Shakespeare den Stoff Boccaccio's zurückverlegte. Allein, wie wir sehen werden, kommen ähnliche Flüchtigkeitsfehler und Sonderbarkeiten auch sonst noch viele im Stück vor, die auf verschiedene Veranlassungen zurückzuführen, überhaupt aber bei Shakespeare nicht ungewöhnlich sind. Und wenn ferner der Ungleichartigkeit in der dialektischen Färbung der verschiedenen Bestandtheile des Dramas, je nach der Zeit die den Stoff lieferte, gedacht wird, so hat Shakespeare wohl in einzelnen großen Charaktergebilden den Ton und die Dialektik ihrer Zeitperiode intuitiv zu treffen gewußt, während er sich in der Behandlung des mehr genrehaften Theils der Handlung einfach von der Darstellungsweise seiner Quellen leiten ließ, oder Sprache, Sitten und Anschauungen seines eigenen Zeitalters in jede beliebige geschichtliche Periode hinein trug. Man muß überhaupt nicht annehmen, daß Shakespeare alle kulturhistorischen Forschungen unserer Tage über die äußeren Merkmale jeder Geschichtsperiode zu Gebot gestanden hätten, noch daß die Kritik jener Zeit für Mängel in dieser Richtung empfindlich gewesen wäre. Sprechen also die gerügten und unläugbar auch vorhandenen Mängel zwar nicht gegen, aber auch nicht entschieden für Hertzberg's Annahme, so möchte ich auch die von ihm und anderen Kritikern gerügte Anhäufung epischen Stoffes im Drama nicht als einen spezifischen Beweis dafür anerkennen, daß Shakespeare die Zusammenfügung der verschiedenen Fabeln und sonstigen Nebenhandlungen bereits vorgefunden, nicht selbst vollzogen habe. Eher möchte ich sogar das Gegentheil daraus herleiten, — Shakespeare habe die Epik zu Hülfe genommen, um einer einheit-

lichen dramatischen Verarbeitung und Verschmelzung, die ihm vielleicht zu mühsam war und die jedenfalls zu umfänglich geworden wäre, zu Hülfe zu kommen. Und in der That herrscht das epische Element, in Form von chorusartigen Monologen oder Erzählungen, vornehmlich da vor, wo Shakespeare den von ihm frei erfundenen Stoff (die Intriguen und das Schicksal der Königin und ihres Sohnes, den Kinderraub und dessen Lösung u. s. w.) in den bei Boccaccio und Holinshed vorgefundenen Stoff einfügt oder daran anknüpft. Im Ganzen darf überhaupt von dem Drama gesagt werden, daß die Fülle des zusammengetragenen Stoffs nicht vollständig dramatisch durchgearbeitet ist, weshalb es einerseits manche Lücken, andererseits die vielen epischen Ergänzungen aufweist.

Die Erwähnung dieser Controversen über den Ursprung des Stücks deutet bereits auf die Schwächen und Mängel des Dramas hin. Dieselben sind aber weniger in dem eigentlichen Kern des Stücks zu suchen. Die Wahl des Stoffs ist an und für sich, wenn auch nicht durch alle Einzelheiten hindurch, eine ganz glückliche. Die Verschmelzung der Erzählung Boccaccio's mit dem geschichtlichen Stoff Holinshed's, indem die Ginevra der Novelle zur Tochter Cymbelin's, Imogen, umgeschaffen wird, ist architektonisch und ökonomisch untadelhaft vollzogen; auch mußte die Handlung der Novelle unbedingt an Gewicht und Interesse gewinnen, indem Shakespeare sie in eine weit ältere geschichtliche Periode (gegen den Anfang unserer christlichen Zeitrechnung) und in eine weit höhere gesellschaftliche Schicht verlegte. Daß überdies Shakespeare auch hier die übernommenen Stoffe und Charaktere in unendlich veredelter Gestalt dramatisch wiedergab, bedarf nicht erst der Bemerkung; diese wunderbare Kunst unseres Dichters bewährt sich überall, wo und wie er auch den Stoff vorfand. An dem Inhalt dieses eigentlichen Kernes des Dramas finden die Kritiker hauptsächlich das Verhalten des Posthumus zu rügen, indem er sich auf die frivole Wette mit Jachimo einließ. Ich werde weiter unten diesen Einwand würdigen, aber auch thunlichst widerlegen. Weit bedenklicher, obgleich die Kritiker dies weniger betonen, scheint mir noch der Mordauftrag an Pisanio zu sein; entschieden unglücklich auch der von Shakespeare selbst erfundene (oder unglücklicherweise aus einem französischen Mirakelspiel: Un

miracle de Nostre-Dame, herübergenommene) Angriffsplan Jachimo's auf Imogen's Tugend. Nimmt man noch die schon berührte Anomalie der dialektischen Färbung einzelner Bestandtheile des Stücks hinzu, so hat man die Summe aller wichtigeren, vom ästhetischen oder dramaturgischen Standpunkt gegen den Kern des Dramas geltend gemachten Bedenken gezogen. Sie fallen also mit dem Tadel zusammen, einen Stoff, in dessen Handlung bestimmte ästhetische Mängel verwebt waren, zur Dramatisirung gewählt zu haben und sollen auch keineswegs unterschätzt werden; allein sie erscheinen sicherlich nicht bedeutend genug, um der hohen Schönheit des Werks an sich, welches allein durch die Charakterschilderung Imogen's unserem Dichter die Unsterblichkeit gesichert hätte, Eintrag zu thun. Durch zu weitgehendes Ausschreiben seiner Quellen hat Shakespeare, wie schon so oft bemerkt, in so vielen seiner Stücke, und oft in weit höherem Grade als im „Cymbelin", Veranlassung gegeben, Einzelheiten zu bemängeln; hierin liegen also keine besonderen, unserem Stück allein eigenthümlichen Fehler.

Gewichtigere Bedenken scheinen sich allerdings aus den beiden Nebenhandlungen herzuleiten, welche Shakespeare selbstständig jenem Kern der Composition hinzugefügt hat: die Königin mit Cloten auf der einen, Bellarius mit den geraubten Prinzen auf der anderen Seite. Beide Gruppenbilder sind, in Charakteren wie in Handlung, in sich äußerst interessant; wir können uns „Cymbelin" ohne diese Zusätze kaum denken. Auch sind sie im Ganzen äußerst geschickt mit der auf- und absteigenden Handlung verknüpft. Allein hieraus resultiren dennoch einige unläugbare Uebelstände. Einmal eine Ueberhäufung des Dramas mit Entwickelungsstoff, eine Cumulation bedeutsamer Charaktere und Situationen, denen der enge dramatische Verband fehlt. Sodann bewirkt der Mangel an einer wirklichen organischen Verbindung mit der einheitlichen Haupthandlung des Stücks eine Zersplitterung des Interesses. Die im Höhepunkt des Stücks eintretenden Figuren des Bellarius und der geraubten Prinzen werden insbesondere zu Führern einer Nebenhandlung von solcher Bedeutung, daß die alles auflösende und versöhnende Schlußscene der Lösung ihres Schicksals einen beinahe noch breiteren Raum gönnen muß, als dem Schicksal der Hauptpersonen des

Stücks, Imogen und Posthumus. Der Abschluß der Haupthandlung (Imogen's Wiedervereinigung mit Gatten und Vater) wird hierdurch in seiner Wirkung entschieden beeinträchtigt. Es ist, wie einmal die Anlage des Stücks vorliegt, sogar noch als ein dramaturgischer Vorzug der Schlußscene, wenn auch im Sinne des pis aller, zu betrachten, daß die Königin hinter den Coulissen bleibt, daß ihr letztes Schicksal sich also nicht vor unseren Augen dramatisch abspielt. Es hätte sich allerdings eine hochspannende Scene aus diesem unbußfertigen Sterben entwickeln lassen, während die Erzählung sehr nüchtern wirkt. Allein in dem Fall hätte die Schlußscene nicht bloß zwei, sondern sogar drei in sich geschlossene Handlungen auflösen müssen, — eine Unzuträglichkeit, die Shakespeare selbst gefühlt und deshalb vermieden hat.

Außer den Anständen, zu welchen diese vom Dichter zugefügten Nebenhandlungen, trotz der ihnen einwohnenden Schönheiten Anlaß geben, richtet sich schließlich die Kritik einstimmig gegen die eingefügten Geister- und Göttererscheinungen und Wahrsagereien. Wir haben es hier mir einer unerklärlichen Seltsamkeit zu thun, die äußeren Rücksichten auf den Zeitgeschmack ihren Ursprung verdanken mag. Weit mehr aber noch, obgleich ich dies nirgend hervorgehoben finde, verletzt mich die Wendung, welche der Dichter dem Schicksal des Posthumus giebt, indem dieser sich unerkannt dem schimpflichen Henkertod preisgeben will. Lebensüberdruß und Reue, gerade je edler ihre Motive sind, wählen sich keine schimpflichen Todesarten; dieser Entschluß des Posthumus und das Gespräch mit dem Kerkermeister-Clown, überhaupt die ganze Gefängnißscene, haben, neben dem seltsamen, etwas so ästhetisch Verletzendes, wie man dergleichen selten bei Shakespeare findet.

Was zuletzt noch die gewohnheitsmäßigen chronologischen Widersprüche, Anachronismen und sonstigen Flüchtigkeitssünden unseres Dichters betrifft (z. B. der Widerspruch zwischen dem Vorgang der ominösen Wette und der Erzählung Jachimo's in der Schlußscene, das Verweilen Imogen's in der Höhle, ohne ihre großen Aufgaben weiter zu verfolgen, ihr Anschließen an Lucius, ohne der näher stehenden Freunde, der Höhlengenossen, nur zu gedenken, das unerwähnt bleibende Verschwinden von Imogen's Leiche u. s. w.), so

bietet darin Cymbelin nichts spezifisch Auffälliges, bestätigt jedoch die auch anderweit schon von mir niedergelegte Bemerkung, wie Shakespeare gegen das Ende seiner Laufbahn hin bedeutend flüchtiger als früher gearbeitet zu haben scheint. Die fortschreitende Vertiefung seiner Charaktere, die meisterhaften psychologischen Zeichnungen entschädigen aber meist reichlich für jene kleinen Rückschritte.

Während sich aber so unter der Loupe der Kritik die dramaturgischen Mängel des Stücks summiren, wird man plötzlich, wie bei so vielen Meisterwerken Shakespeare's inne, daß der ästhetische Gesammteindruck wenig unter all' diesen einzelnen Fehlern leidet. Alle theoretischen Bemängelungen der Composition, Architektur, Oeconomie, Färbung u. s. w. verschwinden im Glanze der reichen Charakteristik, der stets spannenden Handlung. Imogen, die Centralsonne des Stücks, deckt schon allein seine Mängel. Das Interesse an ihr wirkt nämlich auf Leser und Hörer so intensiv, daß die Ablenkung durch die Nebenhandlungen gar nicht zu einer, ihrer Extensität entsprechenden Gegenwirkung gelangt. Und die sittlich-ästhetische Befriedigung über die glücklichen, gerechten und großmüthigen Lösungen der Schlußscene, läßt einen kritischen Tadel über den Mangel an Concentration, über den Compositionsfehler, den diese allzu große Breite der Schlußscene im Schooß trug, kaum aufkommen. „Cymbelin" gehört unbedingt zu Shakespeare's besten Werken und wird sicher mit der Zeit noch immer höher in der Schätzung der Kritik, wie des Bühnenpublikums steigen.

Das Stück hat, nach Fleay's Zählung, 3448 Zeilen, darunter 638 in Prosa. Es ist das viertlängste von Shakespeare's Dramen; nur „Antonius" und „Cleopatra", „Hamlet" und „Richard III." sind größeren Umfangs.

Meine Bearbeitung basirt, wie stets festgehalten, auf dem Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungswerk. „Cymbelin" ist darin, unter Tieck's Oberleitung, vom Grafen Wolf von Baudissin übertragen worden. Wie gegen die Uebertragung „Heinrich's VIII.", sind auch gegen diese Arbeit Baudissin's manche Bedenken geltend zu machen. Die Mängel werden allerdings zum großen Theil erklärt aus den Schwierigkeiten, welche Shakespeare durch Versification und Ausdrucksweise in seiner letzten Dichterperiode dem Uebersetzer in immer

steigendem Grade bereitet hat. Der vergrößerte Prozentsatz der weiblichen Ausgänge bringt die verstärkte Nothwendigkeit von Apostrophirungen mit sich; dies, und die häufige Ueberladung der Verse mit Füßen („Cymbelin" hat, nach Hertzberg, nicht weniger als 61 jambische Sechsfüßler), überhaupt die unregelmäßige Versbildung, erschweren es namentlich, die Uebersetzung möglichst auf die Verszahl des Originals, wie doch so wünschenswerth ist, einzuschränken. Die Revision des Textes vom Bühnenstandpunkt aus war deshalb für meine Bearbeitung eine besonders schwierige Aufgabe, namentlich, da die allzu complicirten und langen Perioden zur Erleichterung, sogar zur Ermöglichung des raschen Verständnisses der Zuhörer, häufig vereinfacht oder getheilt, auch die im Stück vorkommende Ueberzahl von parenthetischen Einschiebungen*) oft gestrichen oder aufgelöst werden mußte. — Zwei Meister der Uebersetzungskunst, Hertzberg und Gildemeister, haben „Cymbelin" neuerdings vortrefflich in's Deutsche übertragen, der erste in der großen Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, der andere in dem Bodenstedt'schen Uebersetzungswerk. Einzelne Wendungen oder Ausdrücke daraus habe ich benutzt, im Ganzen jedoch die Tieck'sche Uebersetzung soweit unverändert gelassen, als es die angedeuteten Rücksichten und die Zielpunkte der Bearbeitung nur eben zuließen.

„Cymbelin" ist, von der Wiederbelebung des Shakespeare-Cultus gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts ab, stets auf der englischen Bühne heimisch geblieben. Wenn auch die Popularität des Stücks sich niemals der von Shakespeare's großen Tragödien an die Seite stellen konnte, so sicherten doch die Charakterbilder von Imogen und Posthumus dem Drama stets die lebhafte Theilnahme der Zuhörer. Nach der Geschmacksrichtung des vorigen Jahrhunderts ist es übrigens nicht zu verwundern, wenn man von vorn herein mit bedeutenden Abänderungen des Originals debutirte, so Marsh 1755, Hawkins und Garrick 1759. Letzterer wählte stets den

*) In dem Bekenntniß Jachimo's in der Schlußscene z. B. umfaßt der erste Satz 16 Verse, ohne vollständig zu Ende gebracht zu sein, und in diesem Einen Satz sind nicht weniger als 5 Parenthesen enthalten, deren Inhalt zusammen nur wenig kürzer ist, als der Satz, in den sie eingeschaltet wurden.

Posthumus zu seiner Rolle. In neuerer Zeit, wo namentlich Phelps als Posthumus, Macready als Jachimo glänzten, ist man jedoch soweit zum Original zurückgekehrt, als dies überhaupt für die moderne Bühne möglich erscheint, ja sogar weiter, als nothwendig und zweckmäßig. Bei den Aufführungen in Drurylane werden, von Kürzungen abgesehen, nur der Monolog des Posthumus, A. II, Sc. 5 bei Tieck, die unbedeutende Scene in Rom, A. III, Sc. 7, und die Kerkerscene, A. V, Sc. 4, weggelassen, auch die sämmtlichen scenischen Verwandlungen des Schauplatzes wie im Original, nämlich 23, beibehalten, was ich nicht Pietät, sondern einfach Ungeschicklichkeit des Bearbeiters und Regisseurs nenne.

Auf der deutschen Bühne ward „Cymbelin", nachdem schon 1772 eine, erst mit dem Schluß des dritten Akts ihren Anfang nehmende Bearbeitung von J. G. Sulzer vorausgegangen war, zum erstenmal in Wien, im Jahre 1782, nach einer Bearbeitung von L. W. Meyer aufgeführt. Später, 1842, trat dort eine Bearbeitung von Halm, 1853 von Laube, an deren Stelle. Seit den vierziger Jahren sind ferner Bearbeitungen von Bürck, E. Dohm, A. v. Wolzogen, A. Lindner und neuerdings von Gisb. v. Vincke, nebst verschiedenen Regiebearbeitungen, zur Aufführung gelangt, wovon die wirksamsten wohl die in Berlin, 1857 (mit der Fuhr, Hendrichs und Döring), gewesen sein dürften. Im Ganzen blieben indeß diese Vorstellungen vereinzelte Erscheinungen, ohne durchschlagenden Erfolg.

Im Gegensatz zu Lindner's Ansicht*), daß Shakespeare das Stück unfertig hinterlassen habe, und die Bearbeitung dasselbe erst vollenden, den Dichter ergänzen müsse, suche ich die Steigerung der bisher als unzulänglich erprobten Bühnenwirkung des Stücks, gerade umgekehrt, in dem engsten Anschluß an das Original. Ich gehe hierin sogar noch weiter, als Wolzogen, der namentlich, wie auch Vincke, an der mir ganz unverfänglich scheinenden Scene in Imogen's Schlafzimmer (A. II, Sc. 2 nach Tieck) Anstoß nimmt. Meine Bearbeitung beschränkt sich also auf Kürzungen und auf ein Zusammenlegen der übergroßen Scenenzahl, wie es die meisten Stücke

*) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Band III, S. 371.

Shakespeare's in gleichem, theils sogar höherem Grade erfordern. Eine selbstständige Ueberbrückung, und auch dies nur im Umfang von einigen Zeilen, erforderte lediglich der Ausfall der Gefängnißscene im Schlußakt; außerdem erschien es nothwendig, einzelne Stellen (z. B. das allzu lange Bekenntniß Jachimo's in der Schlußscene) nur im Auszug wiederzugeben. Immerhin ist die Bühnenbearbeitung des „Cymbelin", namentlich in Verbindung mit der nothwendigen Text-Revision, keine leichte Aufgabe. Ich bemerke hierbei noch, wie meine Bearbeitung die italienischen Namen des Originals, welche viele Bearbeiter durch lateinische ersetzen, einfach beibehält; wäre hier die Stoffbehandlung verfehlt, so brächte auch die Umänderung der Namen keine Remedur.

Meine Bearbeitung hat, ohne dem Stück irgend Zwang anzuthun, oder in seinen Organismus einzugreifen, eine außerordentliche Vereinfachung herbeigeführt. Von den 27 Scenen des Originals sind 5 unwesentliche ganz oder doch größtentheils gestrichen, die übrigen 22 aber in 10 große Scenen, in fünf Akte von ziemlich gleicher Länge gleichmäßig vertheilt, zusammengezogen. Innerhalb der Akte findet nur je Ein Scenenwechsel statt, ein so günstiges Ergebniß, wie es sich selten bei den größeren Shakespeare'schen Dichtungen erreichen läßt. Verschiedene Scenen der Bearbeitung boten allerdings der örtlichen Zusammenlegung, wie der dramatischen Abrundung große Schwierigkeiten dar, insbesondere die zweiten Scenen des zweiten und dritten, und die erste Scene des fünften Akts; doch dürften alle diese Schwierigkeiten glücklich überwunden sein.

Von den Personen des Originals sind der zweite Edelmann in der Eröffnungsscene und der zweite Hofherr des Prinzen Cloten, auf Pisanio mit übertragen, also zwei Rollen erspart. Desgleichen sind der Lord in A. IV, Sc. 3 und A. V, Sc. 3 nach Tieck, der Wahrsager, die beiden Kerkermeister, die beiden britischen Hauptleute, die Posthumus gefangen nehmen, und die römischen Senatoren und Tribunen, A. III, Sc. 7 nach Tieck, meist in Folge Wegfalls der betreffenden Scenen, beseitigt. Es waren dies alles nur unbedeutendere Nebenrollen. Die Besetzung kann nun, was Rollenzahl betrifft, an keinem Theater mehr Schwierigkeit machen.

Die Charakterschilderungen beginnen wir mit der Titelrolle des Königs Cymbelin, der, nach Holinshed, 33 Jahre vor unserer christlichen Zeitrechnung zur Herrschaft über einen Theil von Britannien gelangte. Sie ist, wie so häufig bei Shakespeare, keineswegs die Hauptrolle des Stücks, das eigentlich Imogen heißen müßte. Denn daß schließlich die glückliche Lösung aller Verwickelungen zu Gunsten Cymbelin's ausschlägt, macht ihn nur zum passiven Träger der dramatischen Handlung, nicht zu deren Helden und Mittelpunkt.

Die Charakteristik König Cymbelin's, behufs richtiger Wiedergabe der Rolle auf der Bühne, würde zu falschen Auffassungen führen, wenn sie lediglich aus seinen Reden und Handlungen abgeleitet werden müßte. Gleich das erste harte und heftige Auftreten gegen Imogen und Posthumus, sowie seine zur Schau getragene Neigung für den erbärmlichen Cloten, müßten uns ihn, wenn wir darin freie Aeußerungen seines Innern, selbsteigene Entschließungen zu sehen hätten, in falschem Licht erscheinen lassen. Der Dichter hat jedoch dafür gesorgt, aus den Reden dritter Personen so viel Licht über die Gestalt ausströmen zu lassen, daß die Grundzüge seines Charakters bis in die letzten Falten bloßgelegt werden. Die Signatur desselben ist die Schwäche. Schon in jüngeren Jahren den Einflüsterungen von Verläumdern zugänglich, welche ihn zu der ungerechten Verbannung des Bellarius verführten, finden wir ihn im Stück vollständig in den Banden der Königin, seiner ihm kürzlich angetrauten zweiten Gemahlin. Die Erbitterung gegen Imogen und Posthumus, die Neigung für Cloten, sogar die Kriegserklärung gegen Rom, sind keineswegs selbstständige eigene Eingebungen, sondern Ergebnisse der Einflüsterungen der intriguanten Königin. Dieser Ursprung seiner Handlungsweise wird von allen Seiten, später sogar durch sein eigenes Geständniß bestätigt; leider aber entwickelt sich Cymbelin nicht dramatisch vor unseren Augen als der haltlose Schwächling, der er ist. Die Beeinflussung ist hinter die Coulissen verlegt; auf der Bühne selbst sehen wir den König anscheinend bestimmt und ohne Schwanken auftreten, und müssen erst von Dritten hören, daß er immer nur als Marionette der Königin agire. Es ist solches stets ein Fehler der Dichtung, welcher die allgemein verständliche Darstellung derar-

tiger Rollen außerordentlich erschwert, ja mitunter unmöglich macht, dem Zuschauer, durch die bloße Kunst der Darstellung allein, das richtige Bild eines solchen Charakters zu geben. Der Darsteller wird deshalb bei solchen Rollen in besonderem Grade auf äußere Hilfsmittel hingewiesen; die Cymbelin-Rolle insbesondere kann derselben durchaus nicht entbehren. Er hat also, zunächst und selbstverständlich, bei allen Begegnungen der Königin immer die höchste Aufmerksamkeit, ja Galanterie, zu erweisen; er läßt mimisch seine Zustimmung zu allem, was sie spricht und thut, hervortreten. Insbesondere ist die Audienzscene des römischen Gesandten, A. III, Sc. 1 der Bearbeitung, geeignet, dieses Abhängigkeitsverhältniß äußerlich erkennbar zu machen. Nicht der König, sondern die Königin und ihr plumper Sohn führen hier in anmaßender Weise das Wort und erklären Rom den Krieg. Cymbelin nickt nur seiner Gemahlin bewundernd Beifall zu; „Sohn, laß die Mutter reden" ist seine einzige, überdies noch vollkommen wirkungslos bleibende Mahnung an den vorlauten Cloten. Nur zum Schluß der Audienz macht er sich (vielleicht durch ein Zeichen der Königin besonders aufgefordert, jetzt auch seinerseits zu sprechen) zum Echo dessen, was seine Gemahlin bereits beschlossen und verkündigt hatte.

Allein immerhin dürften diese Hilfsmittel der Mimik und des stummen Spiels, so große Aufmerksamkeit darauf zu verwenden ist, noch nicht vollständig hinreichen, um die Charakteristik Cymbelin's dem Zuschauer von vorn herein klar zu machen. Die geistige Schwäche wird sich am sichersten im Reflex körperlicher Schwäche erkennen und darstellen lassen. Cymbelin muß als schwacher Greis dargestellt werden. Hierdurch wird seine geistige Schwäche, seine Abhängigkeit von der schönen, ihm eben erst vermählten, geistig und körperlich kräftigen und weit jüngeren Königin dem Verständniß der Zuschauer bedeutend näher gelegt. Seine Heftigkeit und Gereiztheit, hinter der sich überhaupt Schwäche und Abhängigkeit am liebsten verbergen, nehmen dadurch auch mehr den Charakter greisenhaften Polterns, als wirklich böser Gesinnung an; kurz, der wirkliche Charakter, wie ihn uns der Dichter durch dritte Personen schildern läßt, und wie er sich in der Schlußscene in seinen besseren Grundzügen entwickelt, tritt dann von vorn herein weit deutlicher hervor.

Vom vierten Akt ab muß nun Cymbelin seiner bisherigen Stütze, deren Festigkeit den Schein der Bestimmtheit und Entschlossenheit auch über sein Thun und Reden verbreitet hatte, entbehren. Er tritt nun schon mehr in seinem wahren Charakter vor den Zuschauer. Wir hören ihn im Beginn der Scene rath- und trostlos jammern; die Königin ist todtkrank, Imogen, die er jetzt mit einem Mal seinen „höchsten Trost" nennt, spurlos entflohen, zugleich der Krieg „schrecklich drohend" vor der Thüre. Seine Sprache ist jetzt der unverfälschte Ausdruck greisenhafter Schwäche und Rathlosigkeit, mit welcher sich das heftige Poltern gegen Pisanio, dem er aber doch keine thatsächliche Folge giebt, vollkommen in psychologischem Einklang befindet. Der Nachricht von der Landung der römischen Legionen begegnet er nur mit der unmännlichen Klage, wie er des Raths der Königin entbehren müsse; der Edelmann erst muß ihn daran erinnern, daß die britischen Truppen gleich stark und kampfbereit seien, wie die feindlichen.

Auf diese Phase der seinem eigensten Wesen entspringenden, durch die Königin großgezogenen Schwäche, folgt dann, in der Schlußscene, die Entfaltung seiner besseren Eigenschaften. Durch die Hilfe des Bellarius und seiner eigenen Söhne sind die Römer besiegt; er zeigt sich dankbar und erkenntlich. Die Nachricht vom Tod der Königin und deren letzte Bekenntnisse lassen ihn zur Selbsterkenntniß seiner bisherigen Schwäche gelangen. Dann weckt der Anblick der verkleideten Imogen alte Erinnerungen in ihm auf, stimmt ihn mild und menschlich. Und nun lösen sich die Knoten seines Geschicks, einer nach dem andern, in freundlichster Weise; er findet erst Imogen, dann die längst verloren geglaubten Söhne wieder, söhnt sich mit Posthumus, mit Bellarius aus, entläßt die Gefangenen, ja, unterwirft sich freiwillig, trotz seines Sieges, der früheren Tributzahlung an Rom, von dem ihm nur die „böse Königin" abgerathen hatte. So, wenn auch ohne eigenes Verdienst und Zuthun, zum Mittelpunkt aller glücklichen Lösungen gemacht, schließt sich die Rolle des Cymbelin in wohlthuender Weise ab, in Thränen der Freude über die wiedergefundenen Kinder, in Dankbarkeit und Großmuth; das Bild der früheren Schwäche wird hierdurch verwischt und er zeigt sich seines Glückes würdig.

Wenn auch der geistige Gehalt der Rolle nicht sehr bedeutend ist, so bedarf sie doch, bei der Stellung des Königs im Stück und insbesondere in der Schlußscene, eines sehr tüchtigen und würdigen Repräsentanten. Auch ist sie durchaus nicht leicht zu spielen, wenn alle Feinheiten in der ersten Phase, insbesondere das Abhängigkeits-Verhältniß von seinem bösen Geist, der Königin, zur Geltung kommen sollen, ohne daß der „schwache Alte" durch Uebertreibung zur Carrikatur gemacht wird.

Wir kommen nun zur Posthumusrolle*), einer der bedeutenderen Aufgaben für einen jugendlichen Helden, welche Shakespeare der Bühne gestellt hat. Wenn aber Rümelin vom Posthumus sagt, daß er unter allen männlichen Charakteren Shakespeare's die edelste und am idealsten gehaltene Gestalt sei, so möchte ich dies doch nicht unbedingt unterschreiben; Rümelin geht hierin zu weit. Der Dichter hat ihn allerdings in dieser idealen Richtung veranlagt, wie die enthusiastische Beschreibung, die von seiner geistigen und körperlichen Vollendung in der Eingangsscene gegeben wird (wenn man „den Erdkreis rings durchsuchte", fände man keinen wieder, der ihm gleich käme), und von welcher die Darstellung innerlich und äußerlich ihren Ausgangspunkt nehmen muß, deutlich erkennen läßt. Allein mit der höchsten Höhe des Idealismus stimmt es zunächst nicht ganz, daß er sich heimlich mit der im Rang hoch über ihm stehenden Tochter seines Königs und Wohlthäters vermählt hat, noch weit weniger aber, daß er sich zu der frivolen Wette bezüglich der ehelichen Treue eben dieser Gemahlin, die ihn so hoch emporgehoben, hinreißen läßt, sie sogar auf bloße Indicien hin meuchlings ermorden lassen will, was Othello, mit dem das Charakterbild längere Zeit parallel läuft, doch wenigstens persönlich vollbrachte. Auch ward oben schon des peinlichen Entschlusses gedacht, den Tod der Sühne durch Henkershand zu suchen. Alle diese Züge passen nicht in eine vollendete Idealgestalt; eine solche war auch auf dem Boden der Novelle, deren Handlung sich Shakespeare einmal zum Anhaltpunkt gewählt hatte, gar nicht möglich. Es ist dies wieder ein Beitrag zur Geschichte seiner mit den Quellen übernommenen Fehler, von deren Spuren

*) Shakespeare accentuirt Posthúmus; die deutschen Uebersetzer Pósthumus, welche Betonung demnach auf unserer Bühne festzuhalten ist.

fast kein Shakespeare'sches Drama ganz frei ist. Soweit aber Kunst und Genie eines Dichters derartige Flecken im Bilde seiner Helden zu mildern, entschuldigen, aufzuwiegen vermögen, hat es Shakespeare im Posthumus sicherlich gethan und ihm so, wenn auch durchaus nicht den ersten, so doch jedenfalls einen hervorragenden Platz unter seinen männlichen Idealgestalten gesichert.

Die Heimlichkeit der Ehe wird zunächst durch die Selbstlosigkeit und Reinheit der Liebe, durch die Vollendung des lieblichen Geschöpfs, welches ihn, den armen Edelmann, ihrer hohen Stellung nicht achtend, zum Gatten erkor, und schließlich als erlaubte Nothwehr gegen die plumpen, von König und Königin geförderten Bewerbungen Cloten's moralisch gerechtfertigt. Dem zürnenden König, seinem Wohlthäter, setzt er aber weder Widerspruch, noch Bitten, sondern stumme Unterwerfung gegenüber, nachdem er einen Abschied von der Gattin genommen, der bei aller Kürze so tief fühlend, so männlich und edel gehalten ist, daß er unsere Sympathien im Sturm erobert. So scheidet er schon gleich in der Eingangsscene von Imogen, um sie, die Todtgeglaubte, erst in der Schlußscene wiederzusehen. Das innigste Verhältniß zwischen Gatten und Gattin, welches nur ein Dichter ausmalen kann, kommt also bei seinen wechselvollen Schicksalen gar nicht weiter zur unmittelbaren dramatischen Geltung, sondern spiegelt sich ferner nur aus dem Handeln und Reden der getrennten Gatten ab. Daß aber unter diesen Verhältnissen die beiden dem Zuschauer allein vorgeführten Momente des Abschieds und der Wiedervereinigung, die bedeutungsvoll im Eingang und am Schluß des Stücks stehen, mit doppelter Sorgfalt und Schönheit von beiden Darstellern herausgearbeitet werden, daß Schmerz und Seligkeit der Liebe den höchsten und mannigfaltigsten Ausdruck, dessen Sprache, Ton, Blick, Geberde fähig sind, finden müssen, ist die erste Aufgabe, welche sich die Posthumusrolle, wie die der Imogen, zu stellen hat.

Mit diesen beiden Scenen ist der eigentliche Liebhabertheil der Posthumusrolle erschöpft. Was zwischen beiden Endpunkten liegt durchläuft nun die Leiter der extremsten und leidenschaftlichsten Seelenstimmungen. Zuerst in Rom, im Hause des alten, treuen Freundes Philario, A. I, Sc. 2, erfolgt das verhängnißvolle Zusammen-

treffen mit seinem bösen Geist, dem Italiener Jachimo. Der Darsteller muß nun hier vor Allem der Intention des Dichters gerecht werden, welcher den rohen Stoff der Novelle wesentlich veredelte. Die einzige Entschuldigung für Posthumus, auf die frivole, die Ehre seiner Imogen, wenn auch in der Form ihrer Vertheidigung, verletzende Wette, überhaupt einzugehen, liegt nämlich in der von unserem Dichter so fein ausgearbeiteten, unausgesetzten Reizung durch Jachimo. Posthumus muß dabei so lange, wie möglich, den formellen Conversationston mit einer ihm bis dahin fremden und von vorn herein unsympathischen Persönlichkeit festhalten. Wie Philario dazwischen tritt, um das Gespräch, dessen ominöse Wendung er ahnt, abzubrechen, stimmt er ihm „von Herzen gern" bei. Als aber die Provokationen von Seiten Jachimo's durch dieses Dazwischentreten nicht abgebrochen, sondern gerade umgekehrt, verschärft und direkt gegen seine Gattin gerichtet werden, da kann dieser, Gatte und Edelmann, den bisherigen Ton gar nicht mehr beibehalten; er antwortet scharf und läßt das Wort „Züchtigung" fallen, das ihm Jachimo förmlich entrissen hat. Mit teuflischer Schlauheit und Beharrlichkeit zieht nun Jachimo, nachdem Philario abermals dazwischen getreten und den unmittelbaren Ausbruch eines Kampfes verhütet hatte, den erregten Posthumus auf das schlüpfrige Gebiet der Wette. Die steigende Erregtheit des Letzteren muß darthun, wie sein Blut die Herrschaft gewonnen hat, ruhige Ueberlegung gewichen ist. Er mildert überdies die Frivolität der Wette durch die männliche Bedingung des Zweikampfes auf Leben und Tod, falls Jachimo besiegt — wie Posthumus bestimmt unterstellt — zurückgekehrt sein wird.

Mit A. II, Sc. 2 folgt nun die Othelloscene des Stücks. Gleich teuflisch und geschickt, wie Jago, träufelt Jachimo das Gift der Eifersucht in das Ohr des edlen, arglosen, ebenso wenig, wie Othello, seinem innersten Wesen nach zur Eifersucht angelegten Posthumus. Derselbe liegt in dieser ganzen Scene auf der Folter, und der Künstler hat eine sehr schwere Aufgabe zu lösen, durch Betonung, Haltung und Mimik den peinlichen Wechsel der aufgeregten Gefühle darzustellen. Die ruhige Sicherheit und kalte Zurückhaltung weichen bald dem Zweifel, wenn auch die Worte selbst noch Sicherheit ausdrücken; eine peinliche, steigende Unruhe malt sich in seinen Zügen, die sich

beim Erblicken des Armbandes bis zum Erschrecken steigert. Auf den ersten Ausbruch der gläubigen Eifersucht folgt, nach Philario's vernünftigem Einreden, eine kurze Rückkehr der Besinnung und seines Glaubens an Imogen, welche aber nach Jachimo's Schwur, und insbesondere nach dessen Beschreibung des Muttermals, einer bis an die Grenzen der Raserei gesteigerten Aufregung weichen. Sein ganzer Charakter erscheint mit einem Mal in's Gegentheil verkehrt und aus allen Fugen gewichen. Die Schlußworte, ehe er davon stürzt: „Hätt' ich sie hier, sie stückweis zu zerreißen" u. s. w., welche den Schatten des beabsichtigten Meuchelmords schon vor sich her werfen, müssen, gerade wie bei Othello, das Bild eines durch Leidenschaft halb Wahnsinnigen vor Augen führen. Der einzige mögliche Milderungsgrund für die meuchelmörderische Absicht liegt nämlich in der augenblicklichen Unzurechnungsfähigkeit; je drastischer der Darsteller, ohne ästhetische Grenzen zu überschreiten, dieselbe zur Erscheinung bringt, desto stärker verwischt er diesen Flecken in Posthumus' Charakterbild und mildert zu seinen Gunsten den häßlichen Eindruck der in der nächsten Scene, als Produkt jener wahnsinnigen Aufregung, vorkommenden Briefe an Pisanio und Imogen. — Die Schwierigkeiten und Feinheiten der Posthumusrolle gipfeln in dieser Scene.

Erst im letzten Akt begegnen wir ihm wieder. Seine beiden Monologe in der ersten Scene athmen einen Schmerz, eine Reue, wie sie tiefer und schöner kaum je ein Dichter gezeichnet hat. Er lebt nur noch in dem Wunsch, zu sterben; sein Leben ist ihm nur noch „ein Todeshauch für Imogen". Was ihn aber dabei in unseren Augen besonders rehabilitirt, ist der Umstand, daß er seinen vermeintlichen Mord an Imogen so tief bereut, *obgleich er sie noch immer für schuldig hält.* Nicht nach der Entdeckung ihrer Unschuld, wie Othello, sondern schon *vorher* verdammt er seine That, als in sich unwürdig, unrecht, als außer Verhältniß zu der Schwachheitssünde stehend, die er bei Imogen unterstellt. Soweit der Dichter jene Verirrung eines edlen Gemüths wieder gut machen (d. h. seinen eigenen Fehler repariren) konnte, ist dies mit wunderbarer Feinheit geschehen.

In dem in der Scene vorkommenden Kampf mit Jachimo hat

der Dichter dem Posthumus leider keine Worte geliehen*), um seine Gefühle beim Wiedererblicken des tückischen Zerstörers seines Lebensglücks, sowie den edlen Beweggrund, der ihn dessen Leben schonen läßt, auszudrücken. Umsomehr muß der Darsteller durch Mimik und Bewegung die Vorgänge seines Innern bei diesem Zweikampf dem Zuschauer deutlich zu machen wissen, was auch die beigefügten Bühnenweisungen ganz besonders bezwecken. Dieser Zweikampf muß überhaupt vortrefflich eingeübt und ganz in den Vordergrund verlegt werden, ohne daß jedoch das Kampfgetümmel im Mittel- und Hintergrund deshalb unterbrochen werden darf.

Nach Beseitigung der Gefängnißscene des Originals sehen wir nun Posthumus in der Schlußscene wieder. Er sucht an Cymbelin's Hof den Tod, welchen der zurückgekehrte Verbannte und Mörder der Königstochter sicher zu erwarten hat. Unerkannt und verhüllt hat er sich unter das Gefolge gemischt, als plötzlich seine Aufmerksamkeit durch die Fragen des Königs und der Imogen (die er aber in der Pagenverkleidung nicht erkennt) an Jachimo angeregt wird. Er hört nun zu seinem Entsetzen, wie schmählich er betrogen worden ist, wie unschuldig Imogen war. In immer steigender Aufregung nähert er sich Jachimo, bis dieser ihn zuletzt, beim Schluß seines Bekenntnisses, plötzlich dicht vor sich sieht, erkennt und mit einem Schrei zu Boden stürzt. Für den Mörder hat er nur einen kurzen Fluch; dann, die Verhüllung fortwerfend, klagt er sich vor dem König als noch weit größerer Verbrecher, als den Mörder seiner Tochter an, fleht um den Tod und jammert in herzzerreißenden Tönen um Imogen. Wie diese nun herantritt, um ihm (wie ich durch eine Bühnenweisung vorgeschrieben habe) die Hände herab zu ziehen versucht, mit denen er verzweifelnd sein Gesicht verhüllt hatte, stößt er sie zurück, — ein natürliches Gefühl bei Einmischung Unberufener in tief empfundenen Schmerz. Auf Pisanio's Aufschrei hin folgt nun die Erkennung Imogen's, ein mimischer Uebergang von der höchsten Verzweiflung, durch namenloses Erstaunen, zu unaussprechlicher Seligkeit, die in einer langen, innigen Umarmung schließt, welche

*) Vincke ergänzt dies in seiner freien Bearbeitung; Wolzogen läßt den Zweikampf ganz weg.

der Dichter mit nur wenigen Worten, aber dafür auch Worten von einer Tiefe und Schönheit begleitet, mit so wunderbaren Bildern des wiederhergestellten unlöslichen Bundes für's Leben erfüllt, daß sie eine tief ergreifende Wirkung üben müssen, wenn beide Darsteller die schöne Aufgabe künstlerisch zu lösen im Stande sind. Während nun die langen Lösungen aller übrigen Verwickelungen, insbesondere der wiedergefundenen Königssöhne folgen, bleibt Posthumus stumm; seine Mimik muß aber hier unausgesetzt (wenn nicht der Eingangs gerügte Compositions-Fehler in der Veranlagung des Stücks vom Zuschauer unangenehm empfunden werden soll) thätig bleiben, um, neben dem Interesse und der Theilnahme an den verschiedenen Lösungen und Aufklärungen, die Wonne seiner Wiedervereinigung mit Imogen unausgesetzt abzuspiegeln. Zuletzt, nachdem er sich dem König als der vierte, bisher noch nicht aufgefundene tapfere Helfer in der Schlacht gegen die Römer offenbart, legt ihm noch der Dichter die schönen, hoheitsvollen Worte in den Mund, womit er den zerknirschten Verräther Jachimo begnadigt, — ein Abschluß des Charaktergemäldes, wie er schöner nicht erfunden werden konnte.

Die Rolle des Posthumus ist, nächst Imogen, die interessanteste und wirkungsvollste des Stücks und erfordert einen höchst begabten und gewandten Vertreter, welcher der Beschreibung seiner geistigen und körperlichen Eigenschaften, wie sie in der Eingangsscene niedergelegt ist, gerecht zu werden vermag. Der durchschlagenden Wichtigkeit seines Zusammenspiels mit Imogen ist bereits gedacht. Posthumus wird im höheren Jünglingsalter darzustellen sein, eine zugleich hoheitsvolle und anmuthige Erscheinung.

Auf britischer Seite folgt nun die wichtige Rolle des Pisanio, mehr Vertrauten, als Dieners von Posthumus und Imogen. Die Rolle giebt von Anfang bis zu Ende ein Bild rührender, fast blinder Treue und Anhänglichkeit, welche nur da Halt macht, wo der Befehl seines Herrn mit der innigen Verehrung vor der gleich geliebten Gebieterin, und überhaupt mit den ewigen Gesetzen der Menschlichkeit in Conflikt kommt. Mit richtigem Instinkt ahnt er sofort, daß Verläumdung im Spiel sei; nicht einen Augenblick denkt er daran, Posthumus' Blutbefehl auszuführen. Pisanio ist kein heroischer Charakter, sondern Gemüthsmensch durch und durch. Er wird

am wirkungsvollsten als im hohen Alter stehend, als Greis mit weißem Haar, darzustellen sein, mit einem Anflug von körperlicher Schwäche. Der Königin, wie Cloten gegenüber, sucht er stets auszuweichen, wie es dem Interesse seiner Herrschaft und seiner eigenen milden Gemüthsart am besten entspricht. Im letzten Akt muß er seine Freude über das Wiederfinden Imogen's und Posthumus', dazwischen auch seine tiefe Betrübniß über die vorübergehende Verkennung, wirkungsvoll darzustellen wissen. Aus der Beachtung, die ihm allerseits geschenkt wird, muß seine Bedeutung reflektiren; in der Schlußscene insbesondere darf er durchaus nicht als Nebenperson in den Hintergrund treten und muß seine Rolle mimisch zur Geltung zu bringen wissen. Die Rollen des ersten Edelmanns und zweiten Hofherrn, welche meine Bearbeitung mit auf Pisanio übertragen hat, werden die Bedeutung dieser Rolle noch steigern.

Eine höchst originelle Leistung Shakespeare's ist ferner das Charakterbild Cloten's*). Ein Clown aus der obersten gesellschaftlichen Rangstufe, Geck, Lümmel und Schurke, wie R. Genée treffend sagt, in Einer Person, trägt diese Rolle ein vollkommen eigenartiges Gepräge, welches ganz außerhalb der gewöhnlichen Rollenfächer liegt. Cloten ist der einzige Clown bei Shakespeare, der wirklich bösartig ist. Diese angeborene Bösartigkeit und Gemeinheit hat nun der Dichter zunächst mit Plumpheit, Rohheit und Geistesbeschränktheit versetzt, und das Ganze dann in die Form eines Parvenu gegossen, welcher durch die eben vollzogene zweite Heirath seiner Mutter plötzlich zu dem Rang eines Prinzen gelangt ist und sich nun vor Eitelkeit und Ueberhebung in dieser neuen, hohen Stellung, die ihm nirgendwo sitzt, gar nicht zu lassen weiß. Die ganze Tiefe der Gemeinheit dieses prinzlichen Caliban's offenbart sich hauptsächlich in seinem Versuch, den treuen Pisanio zu verführen, und demnächst in seinen verschiedenen Selbstgesprächen, während der Parvenu und Geck sich am deutlichsten in den Gesprächen mit dem kriechenden Höfling, sowie in den vorlauten, plumpen Rodomontaden gegen den römischen Abgesandten zeigen. Dieser Lümmel bewirbt sich nun um die holde Imogen, theils auf Anstiften der Mutter, die ihm dadurch

*) Beide Silben sind gleich zu betonen, wenn auch im Original, wie in der Uebersetzung, meist der Accent auf der ersten Silbe zu liegen scheint.

zur Nachfolge auf den Thron verhelfen will, theils aus eigenem verliebtem Drang. In der Werbescene (A. II, Sc. 1) spielt er eine höchst lächerliche Rolle. Er weiß sich, bei der hohen Meinung von seiner Stellung und seinen Eigenschaften, in die schnöde Abweisung gar nicht zu finden; daß Imogen das schlechteste Kleid des Posthumus seiner prinzlichen Person vorzieht, will absolut nicht in seinen Kopf. Von da ab beherrschen ihn in seinen Selbstgesprächen nur Rachegedanken so niedriger und gemeiner Natur, daß eine Bühnenbearbeitung sie ohne Milderung gar nicht wiedergeben kann. Vor dem Zweikampf mit Guiderius, welcher mit diesem Auswurf der Menschheit wenig Federlesens macht, offenbart er nur eine einzige männliche Eigenschaft, die ihm auch Bellarius ausdrücklich zugesteht, nämlich persönlichen Muth, aber nicht auf männliches Selbstbewußtsein gegründet, sondern gleichsam aus einer Geistesbeschränktheit hervorgehend, welche den Begriff der Gefahr nie kennen gelernt hat.

Cloten's linkische Manieren, bei affektirt vornehmer Haltung, und namentlich auch seine Kleidung — so geschmacklos, als auffallend — müssen dem eigenartigen Charakterbild streng angepaßt sein. Ein sehr lebhaftes stummes Spiel, das stets in plumper Weise alle Eindrücke abspiegelt, muß ergänzend hinzutreten. Der Parvenu hat überhaupt in der äußeren Haltung vorzuherrschen; dies nehme der Darsteller (den man stets wohl aus dem Fach der Laffen oder Bonvivants, nicht der Komiker wählen wird) zum ersten Anhaltpunkt. Dennoch vermag der Zuschauer nur in den ersten Scenen über ihn zu lachen, während von der Abweisung durch Imogen ab der Widerwille gegen den plumpen Schurken vorherrschen wird. Seine Lächerlichkeit muß allmählich in seiner Gemeinheit untergehen; dies beachte der Darsteller und wird er dann den ersten Theil der Rolle stark, den letzten wenig oder gar nicht zu chargiren haben.

Cloten wird insbesondere auch aus Rücksicht auf die Königin ziemlich jung, vorn in den Zwanzigen, darzustellen sein. Daß ihn Bellarius wiedererkennt, der ihn höchstens als Kind gesehen haben kann, ist eine Unwahrscheinlichkeit, die sich nicht beseitigen läßt.

Wie im Stück erwähnt, überstürzt sich Cloten im Sprechen, sprudelt die Worte heraus; durch eine maßvolle Anwendung dieses

weniger der Natur (es ist kein eigentliches Stottern) als dem Mangel an formaler Bildung entspringenden Fehlers wird die Eigenartigkeit der Rolle nur gewinnen.

Wir kommen nun zu dem Hauptcharakter der bedeutsamen Nebenhandlung von den geraubten Königssöhnen, dem alten Bellarius, in der Verbannung Morgan genannt. Den Sitten einer wilden Zeit gemäß hatte er die unrecht erlittene Verbannung nicht mit Resignation hingenommen, sondern durch den Raub der beiden Söhne seines ungerechten Landesherrn gerächt. Allein er verfolgte damit gleichzeitig den edlen Zweck, die Kinder dem in seinen Augen durch und durch verderbten und verpesteten Hofleben zu entreißen und am Busen der Natur zu einfachen, edlen, großen Menschen, zu ächten Königssöhnen zu erziehen. Eine tiefe Verbitterung wegen des erlittenen Unrechts, welche sich zu einer allgemeinen Verachtung des Hoflebens erweitert hat, giebt dem Charakterbild, dessen Grundzug die unverfälschte, ehrenhafte Männlichkeit ist, seine eigenartige, keineswegs jedoch menschenfeindliche Färbung. Weit kräftiger, als der mehr idyllisch angelegte Herzog im Ardennenwald (in „Wie es euch gefällt") ist auch er zu einem Naturphilosophen geworden, der auf den Gegensatz des Waldes- und Hoflebens sein System aufgebaut hat und mit Liebhaberei seine Sätze aufstellt und gegen die thatenlustigen Pflegesöhne vertheidigt. Dieser Gegensatz gegen das übertünchte Hofleben muß denn auch in dem ganzen Spiel dieser Gruppe, in Einfachheit und Natürlichkeit der Anschauungsweise, Sitte, Sprache, Kleidung u. s. w., consequent festgehalten werden; man muß sich von den Intriguen und Schlechtigkeiten an Cymbelin's Hof plötzlich in eine ganz andere Welt versetzt fühlen. Weiß Bellarius diesen edlen, einfachen, männlichen Ton zu treffen, worin die Verbitterung sich allmählich in ruhige Betrachtung umgesetzt hat, so ist die Rolle im Uebrigen nicht schwer durchzuführen; sie muß aber unbedingt einer ersten Kraft anvertraut werden, da sie die ganze bedeutsame Nebenhandlung zu führen hat. Ihr Glanzpunkt ist der letzte Akt, wo in dem Einsiedler wieder die alten kriegerischen Neigungen aufleben, wo sein und seiner Pflegesöhne Tapferkeit die Schlacht entscheidet, und wo er zuletzt dem König die Kinder zurückgiebt und sich mit ihm versöhnt. — Bellarius wird im höheren

Mannesalter, als rüstiger Sechziger, darzustellen sein, wenig jünger, als Cymbelin.

Die beiden anderen Charakterbilder dieser Gruppe, die geraubten Königssöhne Guiderius und Arviragus (oder Polydor und Cadwall, wie Bellarius sie nennt), fesseln in diesem Stück, nächst Imogen und Posthumus, am meisten. Es liegt, wie sie sich in Rede und Handlung geben, und wie sie Bellarius in väterlichem Stolze schildert, eine unbewußte Hoheit, eine natürliche und edle Einfachheit in diesen holden Knaben, wie sie Erziehung allein nicht geben, wie sie nur angeboren sein kann. Das erste Gespräch mit Bellarius läßt uns bereits ihren mühsam zurückgehaltenen Thatendrang erkennen; bitter empfinden sie ihre Unwissenheit und die Beschränktheit ihres Waldlebens, dessen ganze Heldenthaten sich auf die Jagd von wehrlosen Thieren concentriren. Nur durch die Verehrung für den Pflegevater lassen sie sich mühsam noch in dieser beschränkten Sphäre, in ihrem engen Käfig, zurückhalten. Da erscheint die verkleidete Imogen unter ihnen; sie begrüßen sie wie eine Göttererscheinung, welche süße, bisher ungeahnte Empfindungen der Liebe und Freundlichkeit in ihnen wach ruft, denen sie so einfachen, wie zart und tief gefühlten Ausdruck geben. Mit rührender Sorgfalt widmen sie sich ihrem Dienst, und unsäglich ist ihre Trauer um den vermeintlichen Tod ihres Lieblings; die Todtenklage muß die ganze Tiefe ihres Gefühls enthüllen. In diese Idylle fällt die erste Waffenprobe des Guiderius; männlich in Wort und That tritt er dem rohen Cloten entgegen, besiegt und tödtet ihn, trotz dessen wilder Tapferkeit. Den Befürchtungen des vorsichtigen und erfahrenen Bellarius wegen der Folgen dieser raschen That setzen beide den größten Gleichmuth entgegen; Arviragus beneidet den Bruder sogar, daß dieser, nicht er, die That gethan. Nun rückt bald der Kampf der Briten und Römer in die Nähe ihres Zufluchtsortes. Da erwachen ihr Thatendrang und ihr Patriotismus unwiderstehlich. Sie erklären dem Vater, daß sie lieber mit, sonst aber ohne seinen Segen in den Krieg ziehen werden. Ihre Hochherzigkeit besiegt seine väterliche Vorsicht; auch in ihm erwacht wieder die Liebe für das undankbare Vaterland, und ihre gemeinsame Tapferkeit entscheidet den Sieg. Die Anordnung

der betreffenden Scene, A. V, Sc. 1, muß ihren Einfluß auf den Gang der Schlacht deutlich hervortreten lassen.

Die Schlußscene löst nun in freundlicher Weise ihr Geschick. Zuerst wegen ihrer Tapferkeit von dem dankbaren König zu Rittern geschlagen, erkennen sie zu ihrem Entzücken zunächst Imogen wieder. Dann ergänzt Guiderius mit edler Kühnheit die Mittheilungen Pisanio's über Cloten's Schicksale, indem er freimüthig bekennt, ihn erschlagen zu haben. Durch seine kühnen Antworten an den König fordert er dessen Heftigkeit immer mehr heraus und steht in Gefahr, wie ein Verbrecher behandelt zu werden, als Bellarius dazwischen tritt und die rettende Enthüllung macht, daß sie des Königs eigene Söhne seien. Nur wenige Worte werden den beiden Prinzen noch vom Dichter geliehen; in ihrem stummen Spiel aber müssen Staunen, Rührung und Freude über die plötzliche wunderbare Wandlung ihres Geschicks den so einfach edlen, als lebhaften Ausdruck finden. Das Entzücken über das Wiederfinden des Vaters und der theuren Schwester, der Dank an Bellarius, die Begrüßung Posthumus', die einfache, prinzliche Würde in der Entgegennahme der Beglückwünschungen des Gefolges bilden insbesondere Momente ihres stummen Spiels, die höchst sorgfältig und mannigfaltig herausgearbeitet werden müssen.

Das Original enthält einen Widerspruch in der Altersangabe der Prinzen, den ich in der Bearbeitung der Eingangsscene beseitigt habe. Arviragus, der jüngere, erwähnt selbst seiner sechszehn Jahre; Guiderius ist, der Eingangsscene zufolge, etwa drei Jahre älter. So dürften auch beide am wirksamsten darzustellen sein. Wenn nun Laube dazu räth, beide Prinzenrollen durch Damen zu besetzen, ja dieser Besetzung einen Theil des Erfolgs zuschreibt, welchen das Stück vorübergehend am Burgtheater errungen habe, so möchte ich, bezüglich des Jüngeren, hierzu ebenfalls rathen, keinesfalls aber bezüglich des Aelteren. Daß ein Mädchen den rohen und tapferen Cloten erschlagen soll, kann nur komisch wirken; Guiderius, der Thronerbe, muß nothwendig durch einen kräftigen Jüngling dargestellt werden. Wird aber dann Arviragus einer Dame übertragen, so springt hierdurch um so deutlicher der Unterschied in Beider Charakteristik hervor, welchen der Dichter gezeichnet hat, indem er den Jüngeren

weicher, sanfter, den Aelteren kecker, entschlossener reden und handeln läßt. Dieser Unterschied tritt insbesondere auch in der Todtenklage um Imogen hervor, wo Guiderius männlich seine Gefühle zu bemeistern sucht, während Arviragus seinen Thränen und Klagen freien Lauf läßt.

Die beiden Prinzen und Bellarius tragen als Höhlenbewohner einfache, fast rohe Kleidung, meist aus Fellen und Häuten angefertigt, die Arme vom Ellbogen, die Beine vom Knie ab nackt. In der Schlußscene jedoch, die als ein feierlicher Akt zur Belohnung der Sieger aufzufassen ist, dürfte eine vornehmere kriegerische Kleidung und Ausrüstung am Platze sein.

Auf britischer Seite ist endlich noch einiger Nebenrollen zu erwähnen. Cornelius ist ein alter, würdiger Arzt, ein Seitenstück zu dem Arzt in „Macbeth", welcher die böse Königin längst durchschaute und durch weise Vorsicht und Festigkeit großes Unglück verhütete. — Der Edelmann, in der Eingangsscene und A. IV, Sc. 1, ist ein Mann von würdigem, festem Auftreten; er bildet den Gegensatz zu dem jämmerlichen Hofherrn, dem Speichellecker des rohen Cloten.

Wir kommen nun zu dem tückischen Italiener Jachimo, dem Intriguanten des Stücks, dem Gegenspieler und bösen Geist des Posthumus. Es ist eine von den Rollen Shakespeare's, die er so teuflisch angelegt hat, daß es schwer wird und der höchsten Kunst des Darstellers bedarf, um an einen Umschlag zu wahrer Reue zu glauben. Wie Posthumus in einem Abschnitt seiner Rolle an Othello erinnert, so Jachimo an Jago. Seine Motive zu der elenden That, die ebenfalls auf Mord des Lebensglücks zweier Menschen hinausläuft, sind wo möglich noch erbärmlicher, als die Jago's, der sich doch mindestens für verletzt und zurückgesetzt hielt. Sie enthüllen sich im Eingang des Gesprächs mit Philario als bloßer Neid. Es geht Jachimo, wie so vielen kleinen Naturen, daß sie die Schilderung eines wahrhaft großen, edlen Charakters nicht anhören können, ohne sich angestachelt zu fühlen, den betreffenden zu verkleinern, wo möglich demselben etwas in den Weg zu legen. Das Gespräch des französischen Edelmanns mit Posthumus giebt Jachimo nun die willkommenste Gelegenheit, um seinem frivolen Scepticismus bezüglich

der weiblichen Tugend freien Lauf zu lassen, und damit Posthumus, trotz dessen Widerstrebens, in einen Disput zu verwickeln, der endlich zu der verhängnißvollen Wette führt. Jachimo bewahrt in dieser Scene, im Gegensatz zu der steigenden Aufregung des Posthumus, die eisige, kalte Ruhe vollkommener Selbstbeherrschung. Dem warmen Einstehen des Letzteren für die Tugend seiner Dame setzt er den leisen Hohn des gewohnheitsmäßigen Wüstlings gegenüber.

In der folgenden Scene mit Imogen, A. II, Sc. 1, hat der Dichter meines Erachtens keinen glücklichen Griff gethan, indem er, von Boccaccio's Novelle abweichend, den Jachimo einen Verführungsversuch machen läßt, der das Mißlingen, auch einer minder festen Tugend, als Imogen gegenüber, schon im Schooße trug. Welche Frau hörte wohl ihren Gatten durch einen, ihr bis dahin ganz fremden Menschen auf's Gröbste verläumden und ließe sich dann selbst zum Gegenstand frivoler Liebesbewerbungen machen, ohne sofort die schlechte Absicht zu durchschauen? Um die Scene möglichst zu retten, muß jedenfalls Jachimo die höchste Verstellungskunst aufwenden, um Imogen zum Glauben zu verführen, daß ihr Reiz wirklich tiefen Eindruck auf ihn gemacht, daß nur wahres Mitgefühl ihn zu den Enthüllungen über die Unwürdigkeit des Gatten bewogen habe. Und diese Verstellungskunst muß sich nach der erlittenen Zurückweisung nur noch steigern, um die Redlichkeit seiner Absichten bei der Prüfung Imogen's glaublich erscheinen lassen. Nur ein höchst gewandter Schauspieler wird die Aufgabe, welche diese Scene stellt, zu lösen vermögen, wobei der kalte Intriguant der ersten Scene sich zuerst in einen leidenschaftlichen Bewerber, dann in einen tugendhaften Biedermann zu verwandeln hat.

Die höchste rhetorische und mimische Schwierigkeit der Rolle gipfelt sich aber in dem folgenden Monolog, in Imogen's Schlafgemach, wo er sich, einer Katze gleich, lauernd und horchend, einschleicht, in zischendem Flüsterton, von kürzeren oder längeren Pausen des Beobachtens oder Horchens unterbrochen, seine Empfindungen oder Beobachtungen ausspricht, und, wie ein Spion des Satans, das holde Engelsbild der Imogen umkreist, bis ihn zuletzt ein unwillkürliches Gefühl der Furcht, des Abscheus vor der eigenen That beschleicht und scheu davon eilen heißt.

In der Berichterstattung an Posthumus, A. II, Sc. 2, tritt wieder der kalte, herzlose Intriguant, wie wir ihn Anfangs kennen lernten, hervor. Seine Ruhe und Sicherheit bei der Erzählung wirken noch verletzender, zugleich aber für Posthumus überzeugender, als wenn er einen prahlerischen Ton des Siegers anschlüge, der daher absolut vermieden werden muß.

Wir verlieren nun diesen satanischen Charakter zwei Akte lang vollständig aus den Augen, hören nur beiläufig, daß „der kühne Jachimo" als Befehlshaber der römischen Hilfstruppen gegen Britannien im Anzuge sei. Ohne jede psychologische, oder dem Gang der Ereignisse zu entnehmende Motivirung (woran den Dichter wohl die Ueberfülle des in das Drama eingedrängten Stoffs gehindert hat), finden wir ihn nun plötzlich, A. V, Sc. 1, ebenso wie Posthumus, als reuigen Sünder wieder, „der Sünden Last in der gequälten Brust". Um diesen zwar menschlich möglichen, aber jedenfalls höchst befremdenden Uebergang von nackter Bosheit zu tiefer Reue einigermaßen einzuleiten, habe ich am Schluß der vorigen Scene, A. II, Sc. 2, eine Bühnenweisung beigefügt, wonach Jachimo von dem ergreifenden Wuthausbruch des durch ihn unglücklich gemachten Posthumus plötzlich tief erregt wird und er in diesem Sinn die Aufforderung Philario's, jenem zu folgen, um Unglück zu verhüten, mit den Worten: „Von ganzem Herzen" beantwortet. Hierdurch wird der Zuschauer wenigstens einigermaßen auf das spätere unerwartete Erscheinen eines reuigen Sünders vorbereitet. Dem Monolog, in welchem er diese Reue ausspricht, ist nun der Zweikampf mit dem von ihm nicht erkannten Posthumus vorhergegangen, der ihn verwundet und zu Boden geworfen, jedoch sein Leben geschont hat. Dieser Umstand muß ebenfalls in dieser, wie namentlich auch in der Schlußscene, verwerthet werden, um den reuigen Zustand, die Einkehr edlerer Gefühle, zu motiviren. Wenn der Mensch elend, krank ist, den Tod nahen sieht, so nahen sich auch dem Verstocktesten die Gefühle der Reue und Einkehr. Offenbar hat der feine psychologische Takt des Dichters dieses im Auge gehabt (ich habe durch beigefügte Bühnenweisungen noch schärfer darauf hingewiesen), als er Jachimo beim Beginn seines Eingeständnisses des an Imogen und Posthumus geübten Verraths vor Schwäche fast zu Boden sinken

läßt. Jachimo muß in der ganzen Schlußscene körperlich und geistig gebrochen erscheinen; kein Zug darf mehr an den aalglatten, gewissenlos-kühnen Intriguanten aus dem ersten Theil des Dramas erinnern. Sein Bekenntniß muß gleichsam wie eine Beichte vor dem Dahinscheiden gesprochen werden. Auch bei des Posthumus großmüthiger Verzeihung muß dessen Mitleid über den elenden, todesnahen Zustand Jachimo's durchleuchten, in welchen die Rolle ausläuft.

Man ersieht aus dieser Charakterschilderung, welche Fülle wechselnder Situationen und Gefühle der Darsteller dieser Rolle — unbedingt eine der schwierigsten des Stücks — zu bewältigen hat. Jachimo wird am besten etwas älter, als Posthumus, vorn in den Dreißigen, dargestellt, mit scharf markirten Zügen, stechenden Augen, lebhafter Gesichtsmimik, hager, mit dunklem, italienischem Teint (der „gelbe" Jachimo, sagt Posthumus), Anstand und Manieren des Weltmanns, — kurz der typische Intriguant der Renaissancezeit. In der reuigen Phase, wo er als Soldat auftritt, muß er von vorn herein schon als gealtert und bedrückt erscheinen, und dies sich schließlich bis an die Grenzen eines rein pathologischen Zustandes steigern, jedoch nicht über diese Grenzen hinaus. Denn seine Reue muß immer noch Charakter behalten, darf nicht in krankes, unmännliches Wimmern auslaufen.

Der französische Edelmann, A. I, Sc. 2, welcher in Philario's Haus die frühere Bekanntschaft mit Posthumus so verhängnißvoll erneuert, ist zwar auch auf Posthumus eifersüchtig; sein Benehmen jedoch zeigt nur den feinen Weltmann, nicht den Secundanten der hinterlistigen Absichten Jachimo's.

Philario, ein edler Römer, ist, als Freund des Vaters von Posthumus, im höheren Lebensalter darzustellen. Er ist der gastfreie Wirth und treue Freund des Posthumus; der unter seinem Dache ausbrechende Streit betrübt ihn tief, und er bemüht sich unausgesetzt so weit zu hindern, zu mildern, zu vermitteln, als es die Selbstständigkeit der Streitenden, die sämmtlich seine Gäste sind, und der Charakter des Streites gestatten. Beim ersten Auftreten, A. I, Sc. 2, muß er, theils selbstständig, theils im stummen Zusammenspiel mit dem gleichfalls unbetheiligten französischen Edelmann, seine wachsende

Besorgniß über den Ausgang des Streites ausdrücken und in A. II, Sc. 2, ebenfalls seine peinliche Theilnahme für den Gastfreund fortwährend mimisch bekunden. Obgleich Nebenrolle, darf Philario in der Besetzung doch nicht unterschätzt werden.

Zuletzt ist noch des römischen Abgesandten und Feldherrn Lucius zu erwähnen. Von Cymbelin persönlich hochgeschätzt, nennt ihn Pisanio den edlen Lucius, einen Mann von Ehre und fromm. Seine milde Freundlichkeit für die verlassene Imogen, deren Begnadigung er vom König erbittet, seine Resignation im Unglück, vervollständigen das Charakterbild eines hochherzigen, edlen Mannes und Kriegers. Die Besetzung dieser Rolle darf ebenfalls nicht unterschätzt werden. Lucius wird als ein kräftiger Krieger im höheren Mannesalter darzustellen sein. Ich habe in der Schlußscene nach den sonst nicht recht verständlichen Worten Imogen's: „Euch, Gebieter, will ich doch helfen noch", eine Bühnenweisung beigefügt, wonach sie ihm selbst die Banden abnimmt.

Wir kommen nunmehr zu den beiden einzigen Frauencharakteren des Stücks, in welchen die vollendetsten Gegensätze entwickelt sind, die sich überhaupt denken lassen. Zuerst die Königin. Wenn nicht die Liebe zu ihrem Sohne erster Ehe wäre, dem sie womöglich durch die Heirath mit Imogen, sonst auch durch jedes andere Mittel, die Thronfolge sichern will, so hätten wir, wie sie sich in ihren, durch Cornelius, Akt V, Sc. 2, berichteten wilden Todesbekenntnissen darstellt, die nackte Verbrecherin, das reine weibliche Scheusal vor uns, das kein dramatisches Interesse beanspruchen könnte. Diesen einzigen Lebenszweck im Auge und vollständige Beherrscherin des schwachen Königs, sucht sie unausgesetzt, mit den Waffen der List und Heuchelei, ihrem Ziel näher zu kommen. Vor keinem Verbrechen schreckt sie zurück; mit Liebhaberei insbesondere legte sie sich auf das Giftmischen, und nur die gewissenhafte Sorge des wackeren Arztes Cornelius verhütet dessen fatale Erfolge für Pisanio und Imogen. Ihr unbußfertiges Ende führt uns der Dichter nur in der Erzählung vor; wir lernen sie also auf der Bühne selbst nur als Heuchlerin und Intriguantin, als „listigen Teufel" kennen. Sie spielt dieses Spiel übrigens nicht versteckt genug, um nicht, unter Hinzutritt des allgemeinen Abscheus gegen den Gegenstand ihrer Protektion, ihren

jämmerlichen Sohn Cloten, bei allen Personen des Stücks Mißtrauen zu erregen, von allen durchschaut zu werden, nur den alten, schwachen König ausgenommen. Um die unbedingte Herrschaft über denselben psychologisch erklärlich zu machen, wird die Königin so jung, als sich mit einem Sohn, wie Cloten, verträgt, Ende der Dreißiger, höchstens Anfang der Vierziger, als schöne und kräftige Frau darzustellen sein, so daß eine gewisse Verliebtheit des bedeutend älteren Königs, für den sie stets Ehrfurcht und Zärtlichkeit heuchelt, den Motiven seiner schmählichen Abhängigkeit hinzugerechnet werden darf. Ein dämonisches, unheimliches Gepräge ruht auf der ganzen Gestalt. Die Rolle muß, wie fast jede des Stücks, sehr sorgfältig, durch eine gewandte Charakterdarstellerin, besetzt werden.

Zuletzt nun kommen wir zu dem lieblichen Mittelpunkt des Stücks, der alle dessen kleinen Schwächen und Mängel tausendfach überstrahlt, der holden Dulderin Imogen, der Perle von Shakespeare's Frauengestalten, wie Gildemeister, the most perfect of Shakespeare's female characters, wie Mrs. Jameson sagt. Es ist jedenfalls schwierig, zu entscheiden, welches das allervollendetste weibliche Charakterbild sei, das Shakespeare geschaffen; allein darin jedenfalls ist die ästhetische Kritik jetzt einig, daß Imogen unter den schönsten in vorderster Reihe stehe. Und läßt man die Kritik schweigen, und die Rolle selbst unmittelbar auf das Gemüth wirken, so wird sich Imogen vielleicht von allen Frauengestalten Shakespeare's am tiefsten in unser Herz stehlen. In ihr vereinigen sich die muthige Liebe Julia's mit der auch durch zugefügtes Unrecht nicht zu erschütternden Treue Desdemona's zu einem Gesammtbild der edelsten, lieblichsten Weiblichkeit, wie es in seiner rührenden Einfachheit und Natürlichkeit noch nicht übertroffen worden ist. Der Dichter hat dieses Seelengemälde unstreitig mit der größten Vorliebe gezeichnet und bis in die kleinsten Züge meisterhaft ausgemalt, — eine glänzende Bethätigung der psychologischen Meisterschaft seiner letzten Dichterperiode.

Ihr ganzes Auftreten im Stück bildet eine Kette unverschuldeter Leiden und Duldungen, die erst der Schluß in Freude und Glück umwandelt. Einzelne ästhetische Moralisten wollen zwar in der heimlichen Ehe mit Posthumus, ebenso wie bei Romeo und Julia,

eine Verschuldung erblicken, wofür ihre Leiden die gerechte Strafe bildeten. Abgesehen aber davon, ob unserem Dichter diese poetische Strafrechtstheorie überhaupt geläufig war, liegt bei Imogen der Fall ganz anders, als bei Julia. Zunächst war es hier nicht, wei bei Romeo und Julia, die plötzlich in Beiden erwachte Leidenschaft der Liebe, welche sie in der Schließung ihres Ehebundes von Form, Sitte und Pflicht absehen ließ. Imogen und Posthumus waren Jugendgespielen; Verstand und Herz hatten gleichen Antheil an einer aus tiefer Achtung und Neigung herausgewachsenen, mit beider Sinn und Denken unlösbar verflochtenen Liebe. Sie durften sich auch vom König für einander bestimmt glauben, bis plötzlich die von der schönen zweiten Gemahlin unterstützte Liebesbewerbung ihres Sohnes erster Ehe, des widrigen Cloten, dazwischen trat. Den entschlossenen Charakter der Königin in Verfolgung eigensüchtiger Zwecke und die Schwäche des Königs kennend, muß hier auch der strengste Moralist die Eingehung der heimlichen Ehe gerechtfertigt finden, welche allein vor dem entsetzlichen Schicksal einer Verbindung mit jenem moralischem Ungethüm retten konnte.

Es ist deßhalb auch das volle Bewußtsein von der sittlichen Berechtigung ihres Thuns, mit welchem sie in der ersten Scene dem königlichen Vater gegenüber auftritt, nachdem Posthumus Abschied genommen. In jenen Abschied selbst, womit der Dichter beide Idealgestalten des Stücks einführt, um sie erst am Schluß wieder zu vereinigen, muß Imogen alle Fülle der Liebe und Zärtlichkeit eines weichen, treuen Gemüthes zu legen wissen, welche der Kunst in Nachahmung der Natur nur zu Gebote steht. Diese Abschiedsstimmung muß nun in dem erwähnten Auftreten gegen den grausamen Vater noch durchklingen; bei aller Festigkeit, selbst bei ihrem Vorwurf, wie der Vater selbst diesen Bund mit Posthumus, dem Gefährten der Kindheit, verschuldet habe, muß ein unendlich tiefer, kaum zu bewältigender Schmerz der Unterredung mit ihrem Vater die Grundfärbung geben. Sie kann zuerst vor Weinen und Schluchzen kaum sprechen, und erst die Erwähnung des unwürdigen Freiers Cloten giebt ihr allmählich Selbstbewußtsein und Fassung zurück.

Das darauf folgende Gespräch mit dem treuen Pisanio ist der Nachklang des traurigen, so grausam unterbrochenen Abschieds, der Ausdruck unendlicher Liebe und Sehnsucht.

Die nächste Scene (Akt II, Sc. 1) finden wir sie in tiefer Trauer, ja in Verbitterung, über die sie umlagernden Unwürdigkeiten. Der Besuch Jachimo's ist ihr zuerst eine unwillkommene Unterbrechung ihrer einsamen Betrachtungen; bald jedoch wird sie freudig aufgeregt durch die Nachrichten von ihrem Gatten und dankt es durch den freundlichen Empfang. Diese Gefühle weichen übrigens bald dem der Befremdung über das seltsam schwärmerische Benehmen des fremden Edelmannes, dann der Unruhe über dessen erst versteckte, dann immer deutlicher hervortretende Anspielungen auf Posthumus' Leichtsinn und Untreue. Ihre kurzen Antworten spiegeln das Schwanken zwischen eifersüchtigem Zweifel und zwischen Vertrauen zu dem abwesenden Gemahl deutlich ab, bis endlich das Uebermaß der Verläumdung und der ehrlose Antrag Jachimo's sie dessen Spiel durchschauen lassen und ihr Vertrauen und Sicherheit wiedergeben. Mit zürnender Hoheit weist sie den Frevler zurück, der nun plötzlich den Ton ändert und um Verzeihung für die Prüfung ihrer Treue bittet. Obgleich zunächst befremdet, bestechen sie doch die verschwenderischen Lobpreisungen ihres Gatten, und mit der Arglosigkeit einer großen Seele, der für ein solches Uebermaß von Schlechtigkeit der Begriff abgeht, gewährt sie nicht bloß Verzeihung, sondern erbietet sich auch, in ihrem Schlafgemach die Kiste aufzubewahren, worin, nach Jachimo's Versicherung, kostbare Geschenke für seinen Kaiser, die er im Auftrage von Posthumus und anderen Freunden eingekauft, enthalten sein sollen.

Die äußere Haltung Imogen's in dieser Scene betreffend, so ist es vorwiegend die der Prinzessin, die einen fremden Edelmann in Audienz empfängt. Die kurzen Antworten, welche sie Jachimo giebt, entspringen nicht bloß der Befremdung, dem Zweifel, sondern auch der in ihrer hohen Stellung zur Gewohnheit gewordenen Zurückhaltung gegen Fremde. Sie fühlt nicht bloß die Schmach, die Jachimo der Gattin anthut, sondern auch die Verletzung der Achtung vor der Prinzessin, am eigenen Hofe des Vaters; sie will den König von dem Angriff auf die Ehre seines Hofes in Kenntniß setzen. Diese hoheitsvolle Haltung muß überhaupt die ganze Rolle beherrschen; auch ihrem Vertrauten, Pisano, gegenüber bleibt Imogen's Freundlichkeit stets in die, ihr selbst unbewußte, gewohnheitsmäßige

Form der Herablassung gekleidet, ohne ihrer edlen Einfachheit und Natürlichkeit Abbruch zu thun.

Nach den wenigen schönen Worten im Schlafzimmer, vor dem Einschlafen, folgt die Unterredung mit dem überlästigen, widerwärtigen Freier Cloten. Ihre Haltung ist hier zunächst eine reservirte; sie sucht ihn mit kühler Bestimmtheit zum Aufgeben seiner Verfolgungen zu bewegen. Als dann aber der plumpe Cloten nur noch zudringlicher wird und mit roher Schmähung über den abwesenden Gatten herfällt, da reißt ihr der Faden der Geduld, und mit rücksichtsloser Schärfe, ja Heftigkeit, enthüllt sie ihm den ganzen Abscheu ihrer Seele.

Der am Hofe ihres Vaters in Kummer und Gefangenschaft schmachtenden Imogen eröffnet sich nun (A. III, Sc. 1) durch Pisanio's wohlwollende Täuschung die Aussicht, den geliebten Gatten in Milford wieder zu sehen. Der rasche Entschluß zur Flucht, der kein Hinderniß kennt, die liebende Ungeduld, welche Pisanio mit Fragen überhäuft, ohne die Antwort abzuwarten, — es klingt wie der erste Flügelschlag der Freude und Freiheit, wo wir bisher nur Worte des Kummers, der Besorgniß, des Abscheu's hörten.

Der kurze Aufblitz sehnsüchtiger Freude weicht bereits in der nächsten Scene der grausamsten Enttäuschung. Aus Pisanio's Mienen liest sie bereits Unheil; der Brief des Posthumus zerschmettert sie förmlich. Auf das Vorlesen dieses Briefes hat die Künstlerin die höchste Aufmerksamkeit zu verwenden. Sie muß sich ganz in die Situation versenken, um Betonung und Mimik mit dem schrecklichen Inhalt des Briefes in Einklang zu bringen. Staunen, welches den Ausdruck nicht zu finden weiß, steigendes Entsetzen, dazwischen Pausen der Sammlung, um sich zu überzeugen, ob es nicht ein böser Traum sei, der sie narre; endlich, nachdem Staunen und Schreck erschöpft sind, ein mechanisches, eintöniges Weiterlesen bis zum Schluß. Dann sinkt sie, nach einer Pause der Erstarrung, lautlos zusammen. Der Gegensatz in der Wirkung dieses und des früheren, sie zur Zusammenkunft in Milford auffordernden Briefes von Posthumus wird hierdurch schlagend hervortreten; dort das Aufjubeln des Entzückens, hier die Sprachlosigkeit der Vernichtung.

In unendlicher Trauer taucht sie aus dieser Erstarrung wieder

auf. In rührender Klage stellt sie das Bewußtsein ihrer Treue der entehrenden Anklage gegenüber. Dann, der Verläumdungen Jachimo's sich erinnernd, drängen sich plötzlich eifersüchtige Regungen in ihren Busen. In steigender Leidenschaft fordert sie selbst von Pisanio die Vollziehung des blutigen Befehls, denkt aber doch mit Trauer daran, wie Posthumus einst die That bereuen werde. Erschöpft vor Aufregung hört sie endlich Pisanio's Rettungsplan an, erst ungläubig, dann, wie er Aussicht verheißt, dadurch in Posthumus' Nähe zu kommen, mit steigendem Interesse, das zuletzt in dem festen Entschluß gipfelt, den Plan Pisanio's „mit Fürstenmuth" auszuführen.

Im Pagenanzug (wobei wohl der Degen am besten weggelassen wird) tritt sie bald darauf aus der Höhle und wird nun kurze Zeit zum Mittelpunkt eines lieblichen Waldidylls. Ohne sich zu kennen, fühlen sich die Geschwister instinktiv zu einander hingezogen; der Verkehr der drei unschuldigen Wesen bildet den hellsten Lichtpunkt des Dramas. Die zarte Natur Imogen's erliegt aber bald darauf den ausgestandenen Mühen; der von Pisanio erhaltene Trank (eine Parallele zum Schlaftrunk in „Romeo und Julia") soll ihre Lebensgeister erfrischen, wirft sie aber in tiefen, todesähnlichen Schlaf. Während desselben hat Guiderius den sie verfolgenden Cloten, der Posthumus' Kleidung und Schwert trug, erschlagen. Und nun finden die Brüder Imogen wie todt in der Höhle liegen und tragen sie heraus an's Licht. Als die Todtenklage beendigt ist und die drei Höhlenbewohner sich entfernt haben, erwacht Imogen aus ihrem tiefen Schlaf. Zuerst, in Fragen und Ausrufungen, setzt sie den Traum ihrer Reise nach Milford fort. Dann, allmählich erwachend, erblickt sie plötzlich dicht neben sich den blutigen Mantel und das Schwert des Posthumus, die Guiderius als Trophäen hierher gebracht hatte. Ihr Entsetzen bei diesem Anblick sträubt ihr Haar; sie versucht noch ihren Traum festzuhalten, aber die grausame Wirklichkeit gestattet keine Selbsttäuschung. Die Ueberzeugung von Posthumus' Tod, welche ihr die nähere Untersuchung aufdrängt, findet erst einen tief rührenden, dann einen leidenschaftlichen Ausdruck, der in dem Fluche auf die Mörder gipfelt. Ohnmächtig sinkt sie zuletzt auf dem blutigen Mantel nieder. Inzwischen kommt der edle römische

Feldherr Lucius vorbei, findet die zum Leben zurückkehrende Imogen und bietet ihr seinen Schutz an. Betäubt und halb willenlos (dies ist auch die beste Haltung, um ihr Vergessen der Freunde in der Höhle erklärlich zu machen) folgt sie ihm.

In der großen Schlußscene finden wir sie, immer noch in Pagentracht, unter den römischen Gefangenen wieder. Lucius verwendet sich für ihr Leben; dem König dämmern bei ihrem Anblick alte Erinnerungen auf, die ihr sofort seine innige Theilnahme erringen, während sie, wenn auch in tiefer Bewegung, ihr Incognito bewahrt. Da plötzlich erblickt sie unter den Gefangenen Jachimo und sieht mit grenzenlosem Staunen den Demantring, welchen sie einst Posthumus schenkte, an dessen Finger. Dem König fällt ihre plötzliche Bewegung auf; er fragt nach der Ursache. Imogen bittet in leisem Gespräch den König, Jachimo nach dem Ring verhören zu dürfen. Während dessen Selbstbekenntnisses hat nun gleichzeitig die Mimik Imogen's dieselbe schwere Aufgabe zu erfüllen, wie die des Posthumus. Mit steigendem Abscheu und Entsetzen und zugleich in unendlichem Schmerz hören beide, wie ihr Glück durch einen Schurken zu Grunde gerichtet worden ist. Während aber nun zuletzt Posthumus, unfähig, seine Wuth und den Ausbruch seiner Selbstanklage länger zu zügeln, plötzlich hervortritt, weichen bei Imogen, indem sie den Geliebten erkennt, jene Gefühle des Abscheu's und Schmerzes, nach einem Durchgang durch namenloses Erstaunen, dem seligsten Entzücken, welches nur ein Menschenantlitz verklären kann. Dankbar die Hände zum Himmel erhoben, ist sie zu ihm getreten, will seinen leidenschaftlichen Klagen ein Ziel setzen, will ihm (wie meine Bühnenweisung vorschreibt) die Hände, mit denen er verzweifelnd sein Gesicht verhüllt, herabziehen. Da trifft sie sein unsanfter Stoß; sie taumelt zurück, sinkt ohnmächtig zu Boden. Als sie nach kurzer Betäubung erwacht und Posthumus zu ihren Füßen sieht, folgt nun, nach Imogen's Worten: „Wirfst du so weg dein angetrautes Weib?", eine Wiedervereinigung, so rührend, so hochpoetisch, daß nur die höchste Kunstvollendung an die der wunderbaren Schönheit der Worte entsprechende Lösung dieser Aufgabe herantreten kann. Sie muß die Zuhörer mit einer Rührung und Theilnahme erfüllen, wie sie das

gesammte Gebiet der Kunst höchstens noch in der Wiedervereinigung Leonoren's und Florestan's zu erwecken vermag.

Imogen hat von da ab keine große rhetorische Aufgabe mehr zu lösen, da dem Gefühlsaustausch mit Cymbelin, Pisanio, den Brüdern, Bellarius und Lucius, sowie dem freudigen Verzicht auf die Thronfolge nur je wenige Worte geliehen sind. Um so größer sind aber die Anforderungen, die an ihr, und demnächst, wie oben schon erörtert, an Posthumus' stummes Spiel, insbesondere an beider Zusammenspiel, gestellt werden müssen, wenn der Eingangs gerügte Compositionsfehler (die nachfolgenbe umfangreiche Auflösung der Nebenhandlung von den geraubten Königssöhnen) den dramatischen Hauptabschluß des Stücks, Imogen's Wiedervereinigung mit Posthumus, nicht beeinträchtigen, oder im Gedächtniß der Hörer in Vergessenheit brigen soll. Mit einem Wort: Imogen muß sich bis zum Schluß als die Hauptperson, als den Mittelpunkt des Stücks betrachten, und alle Mitspieler wie Comparsen müssen diesem stummen Spiel in lebhaftester Weise entgegenkommen. Immer jedoch, wenn ihr Interesse nicht unmittelbar von den Erzählungen, Vorgängen und Enthüllungen in Anspruch genommen und dadurch zu anderen Personen hingelenkt wird, bildet ihr Spiel mit Posthumus den Mittelpunkt ihrer dramatischen Aufgabe in der Schlußscene. Der Dichter hat hier selbst die Nothwendigkeit einer ganz besonderen mimischen Thätigkeit Imogen's gefühlt, indem er Cymbelin von ihr sagen läßt:

Seht,
Es ankert Imogen auf Posthumus;
Und sie, wie Wetterleuchten, wirft ihr Auge
Auf ihn, die Brüder, mich, den Römer, schießend
Auf jeglichen den Freudenblitz; in jedem spricht
Entzücken anders.

Mit dieser poetischen „Bühnenweisung" des Dichters selbst schließe ich die Schilderung dieses lieblichen Charakterbildes, welches der deutschen Bühne leider noch fast ganz unbekannt geblieben ist. Die Rolle der Imogen ist entschieden dankbar, allein nicht leicht. Schönheit, Jugend, Anmuth und intuitive Begabung für Auffassung der oft sehr schwierigen Situationen müssen mit großer Bühnengewandtheit verbunden sein. Imogen wird als sehr jung, höchstens zwanzig Jahre alt, darzustellen sein; nach Nationalität und nach

Färbung der Rolle paßt sie am besten für eine zarte Blondine von schlanker Figur, ächt mädchenhafter und doch hoheitsvoller Haltung, Sittsamkeit und Festigkeit in reizendem Verein.

Werfen wir nun einen Blick auf alle diese Charakterbilder zurück, so offenbart das Stück, außer dem großen Reichthum bedeutender, interessanter oder origineller Rollen, noch die besondere Eigenthümlichkeit, daß die Hauptrollen sämmtlich nicht sehr umfangreich, ja die meisten davon in ihrem Umfang ziemlich gleichmäßig sind, so namentlich Imogen, Posthumus, Jachimo, Pisanio, Cymbelin, Cloten und Bellarius. Sind diese Rollen gut besetzt, namentlich die Schicksalsrollen des Stücks, Imogen und Posthumus, und wird das Ensemble gewahrt, so muß die Aufführung mit Leichtigkeit die Eingangs gerügten dramaturgischen Anstände und Flüchtigkeitsfehler vergessen machen, wie dies ja auch von vielen anderen Stücken unseres Dichters beansprucht wird, die sich dennoch des größten Bühnenerfolges erfreuen. Ich wäre glücklich, wenn meine Bearbeitung und die Erläuterungen dazu beitragen könnten, die bisher bestandenen Vorurtheile gegen die theatralische Wirksamkeit dieses Stücks zu mindern und zu wiederholten Versuchen anzuspornen. „Cymbelin" gehört auf das Repertoir jeder bedeutenden Bühne.

Ich bemerke hierbei noch, wie vorstehende Erläuterungen über die Auffassung der Charaktere und Situationen in meiner Bearbeitung durch eine große Zahl von beigefügten Bühnenweisungen ergänzt worden sind, die dem Darsteller mannigfache Anhaltpunkte gewähren werden.

Die Inscenirung des Stücks bietet keine großen Schwierigkeiten, nachdem dasselbe durch die Bearbeitung so außerordentlich vereinfacht worden ist.

Der Garten der Eröffnungsscene kann ein verschiedener, kann aber auch ganz derselbe Schauplatz sein, wie Akt II, Scene 1. Er muß in dem Fall eine ziemlich bedeutende Tiefe haben. Im Prospekt das alterthümliche, in schwerem, düsterem Styl erbaute Schloß Cymbelin's. Um, wie bei Akt II, Scene 1 erläutert, bezüglich der Scene im Schlafzimmer Imogen's einen störenden Dekorationswechsel zu vermeiden, wird, aus der zweiten oder dritten Couliſſe vorspringend,

ein zweistöckiger Pavillon anzubringen sein, dessen Etage Imogen's Schlafzimmer bildet, das keiner großen Dimensionen bedarf. Seine nach dem Zuschauerraum und nach der Bühne gerichteten Wandflächen werden durch große Fenster gebildet, an einem Eckpfeiler zusammenstoßend, so daß also, wenn die Vorhänge zurückgezogen sind, das ganze Schlafgemach frei vor den Augen der Zuschauer liegt. In der Eröffnungsscene sind diese Fenster mit Vorhängen geschlossen; Akt II, Scene 1 dagegen bleiben diese zurückgezogen, bis nach Jachimo's Abgang eine Kammerfrau bei der schlafenden Imogen eintritt und die Vorhänge zuzieht. Um das Schlafzimmer noch deutlicher überblicken zu können, wird dasselbe durch die zurückgebliebene brennende Lampe stark erhellt, während Bühne und Haus in tiefstem Dunkel liegen. Imogen's sonstige Zu- und Abgänge in dieser Scene sind durch eine Thür im Erdgeschoß dieses Pavillons, also unterhalb des Schlafzimmers. Auf diese Weise werden sich alle die verschiedenen Vorgänge dieser großen Scene, insbesondere auch das darauf folgende Ständchen und Cloten's Unterredung mit Imogen ganz unbedenklich ohne Scenenwechsel abspielen lassen.

Akt I, Scene 2, und Akt II, Scene 2, spielen in einem gediegen, aber einfach eingerichteten Zimmer in Philario's Hause in Rom. Da hierzu keine bedeutende Tiefe erfordert wird, so können beide Verwandlungen der vorhergehenden Gartendekorationen durch einfachen Vorfall eines Zimmerprospektes, also ohne Deckung durch den Zwischenvorhang, bewirkt werden.

Akt III, Scene 1, ein Staatszimmer von mittlerer Tiefe, einfacher, aber königlicher Ausstattung, worin Cymbelin den römischen Gesandten empfängt, dient zugleich als Schauplatz für die große Schlußscene. Es kann gleichfalls für Akt IV, Scene 1 dienen, falls man nicht vorzieht, hier ein kleines Zimmer mit ganz geringer Tiefe zu wählen, um die nächste Verwandlung in das Schlachtfeld ohne Fall des Zwischenvorhangs, durch einfaches Aufziehen der Prospectgardine, bewirken zu können.

Die Wald- und Felsendecoration mit Bellarius' Höhle, Akt III, Scene 2, und Akt IV, Scene 2, bedarf einer tiefen Bühne und einer besonders schönen und geschmackvollen Herrichtung. Eine wildromantische Felspartie mit practikabeln Pfaden nach der Höhe

und Tiefe, Stegen, die über Abgründe führen u. s. w., dienen sowohl den Höhlenbewohnern, als Imogen und Pisanio zum Kommen und Gehen. Der Eingang zur Höhle, theilweise durch einen Vorhang von rohem Stoff verdeckt, ist seitwärts in der Coulisse. Im Vordergrund die nöthigen Versatzstücke: Felsen, Bäume, einfache Ruhesitze, Moosbänke u. dgl.

Es stünde nichts Wesentliches entgegen, den Schauplatz der Schlacht, Akt V, Scene 1, ebenfalls vor Bellarius' Höhle zu verlegen. Dennoch empfiehlt es sich wohl, hier eine besondere Decoration mit ausgedehnterem Vordergrund, coupirtem Mittelschauplatz für theilweise Deckung der Gefechte und im Hintergrund Abschluß durch Fels, Wald und Schlucht, woraus Bellarius und seine Söhne hervorbrechen, zu wählen, umsomehr, als dann die Umwandlung in die Schlußscene ohne Zuhülfenahme des Zwischenvorhangs erfolgen kann.

Die Bühnenweisungen enthalten überdies noch viele die Inscenirung betreffende Notizen, namentlich auch bezüglich der Beleuchtung.

Das ganze Stück bedarf hiernach nur fünf, nöthigenfalls nur vier verschiedener Schauplätze, und die Verwendung des Zwischenvorhangs kann nöthigenfalls, bis auf den Einschnitt im III. Akt, vollständig entbehrt werden. Die Inscenirung „Cymbelin's" kann also, selbst kleinen Bühnen, nirgendwie Schwierigkeiten bereiten oder der Einbürgerung dieses reizenden Schauspiels hindernd entgegen treten.

Das Stück hat überdies nur zwei größere und schwierigere Ensemblescenen, nämlich die beiden Scenen des letzten Aktes. Bezüglich der ersten, der Schlacht zwischen den Briten und Römern, habe ich ausführliche Bühnenweisungen beigefügt, um die verschiedenen, mit Dialogen verbundenen Einzelvorgänge natürlich und an der richtigen Stelle in den Rahmen des ganzen Schlachtvorgangs einzupassen. Der stumme Zweikampf zwischen Posthumus und Jachimo ist besonders gut einzuüben. Demnächst muß die Wendung des Schlachtenglücks durch das Dazwischentreten Bellarius' und seiner Pflegesöhne in den Bewegungen der kämpfenden Massen deutlich und lebhaft hervortreten. Und endlich bedürfen die begeisterte

Siegesfreude am Schlusse und die Huldigungen für die drei Retter aus der Noth einer vorzüglich eingeübten Comparserie. Bezüglich der Darstellung der Gefechte und deren theilweiser Deckung durch Versatzstücke verweise ich auf die so oft, namentlich in der Einleitung zu „Heinrich V.", niedergelegten Bemerkungen.

Noch wichtiger für den durchschlagenden Erfolg des Stücks ist das Ensemble der großen Schlußscene. Wie schon im Eingang, desgleichen bei der Charakteristik Imogen's, Posthumus' und Cymbelin's hervorgehoben, ist es hier nicht blos nöthig, den positiven Inhalt der Scene wirksam darzustellen, sondern auch einen Compositionsfehler, die allzu große Häufung der gleichzeitigen Schicksalslösungen, durch ein glänzendes Ensemble zu verdecken. Diese schwierige Doppelaufgabe liegt nun hauptsächlich in den Händen der Darsteller der Hauptrollen, welche genau im richtigen Moment, je nach dem Fortschritt der Enthüllungen des Jachimo, Posthumus, Pisanio, Guiderius, Bellarius u. s. w., in Action treten und die dadurch geschaffenen neuen Beziehungen zu einander in Wort und Mimik lebhaft zur Anschauung bringen müssen; meine Bühnenweisungen ergänzen zu dem Ende vielfach den Text. Allein es ist dabei nicht genug, jeder neuen Beziehung einen einmaligen Ausdruck durch Umarmungen, Begrüßungen u. s. w. zu geben; die Enthüllungen greifen vielmehr so tief in die Gefühle und Schicksale aller betheiligten Personen ein, daß Theilnahme und Aufregung gar nicht zur Ruhe kommen dürfen. Und hierbei hat auch die Comparserie wesentlich mitzuwirken. Das große Gefolge von Hofleuten und Kriegern, auch die Gefangenen, werden durch alle Vorgänge auf's Lebhafteste berührt; die Freude und Ueberraschung über das Wiedererscheinen von Imogen, Posthumus, Bellarius, von den geraubten Prinzen u. s. w., müssen sich unausgesetzt, in lebhaftester Mimik, in Beglückwünschungen, Huldigungen u. s. w. auf's mannigfaltigste kund geben und eine Atmosphäre freudiger Aufregung erzeugen, von der sich die Einzelvorgänge um so wirksamer abheben. Kurz, das Einstudiren dieser Schlußscene ist eine der schwierigsten, aber auch dankbarsten Aufgaben für einen feingebildeten Regisseur. Der für das Bühnenschicksal jedes Stücks so bedeutungsvolle Schlußeindruck kann bei „Cymbelin" selbst nicht durch die vorzüglichsten Einzel-

leistungen, sondern nur durch das vollendetste Ensemble gesichert werden, wobei jeder Einzelne bis zum letzten Comparsen sich von seiner Aufgabe durchdringen läßt, sich seiner Beziehung zum Ganzen, wie zu jeder einzelnen Hauptperson bewußt bleibt und danach sein Spiel gestaltet.

Der Decorationsstyl jenes Zeitalters, abgesehen von den beiden Scenen in Rom, hat für Britannien keine bestimmte Charakteristik. Die Gebäude und Geräthe werden schwer, ernst, einfach zu halten sein; für Ausschmückung der sonst nackten Wände dienten Teppiche, Trophäen u. dgl. Nur Imogen's Schlafgemach muß, der Beschreibung Jachimo's entsprechend, prächtig ausgeschmückt sein, wenn diese Beschreibung auch auf die Renaissancezeit, nicht auf das Alterthum paßt. Aller Schmuck, Spangen, Ketten, Armbänder waren einfach und schwer. In der Kleidung waren gewürfelte oder gestreifte Muster in grellen Farbenzusammenstellungen bei beiden Geschlechtern Mode; für Staatstrachten lang herabwallende Scharlachmäntel, durch eine schwere Agraffe auf der rechten Schulter zusammengehalten. Die Männer trugen farbige Tuniken und Hosen. Die Waffen der Krieger waren Speere, kurze Streitäxte und Schwerter von Bronze, daneben eiserne Helme, lederne Brustharnische, oft mit Bronzebeschlag verziert, und runde Schilder. Die Mädchen und jungen Frauen trugen die Haare meist aufgelöst, über Rücken und Schultern herabwallend.

Geräthe, Kleidung und Bewaffnung der Römer sind bekannt.

Was die Gesänge im Stück betrifft, so finde ich keinen Anstand, das Ständchen Cloten's, Akt II, Scene 1, nach Schubert's bekannter Melodie singen zu lassen; es dürfte doch ein vergebliches Bemühen sein, diese so populär gewordene Weise, durch eine neue Composition in der Färbung jener Zeit ersetzen zu wollen. Soll dagegen das Duett des Guiderius und Arviragus, Akt IV, Scene 2, (Tenor und Sopran) ausgeführt werden, so wird wohl unbedingt eine neue Composition erforderlich.

Die Litteratur des Stücks ist in der neueren Zeit, hauptsächlich durch eine geistreiche Abhandlung Hertzberg's als Vorrede zu seiner bereits erwähnten Uebersetzung, demnächst auch durch eine vortreffliche Einleitung zu Gildemeister's Uebersetzung, bereichert

worden. Im Uebrigen enthalten die bekannten Werke von Delius, Gervinus, Ulrici, Kreyßig, von Friesen, Genée u. s. w. die werthvollsten Besprechungen dieses Stücks, von denen ich mich, speciell bei Cymbelin, am meisten mit Gervinus in Uebereinstimmung befinde. Vortrefflich ist die Charakterzeichnung der Imogen durch Mrs. Jameson, sowie die Schilderung ihres Liebesverhältnisses zu Posthumus durch J. Thümmel im 19. Band des Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Ein Wintermärchen.

Das „Wintermärchen" gilt ziemlich allgemein für das vorletzte Werk aus Shakespeare's Feder. Da es nach dem bestimmten Zeugniß von Dr. Simon Forman am 15. Mai 1611 auf dem Globe-Theater und höchst wahrscheinlich mehrere Monate früher bei Hofe aufgeführt worden ist, so kann man das Jahr 1610 mit Sicherheit als Abfassungszeit ansehen. Das Stück erschien zuerst, in Akte und Scenen eingetheilt und ausnahmsweise auch mit einem Personenregister versehen, in der Gesammtausgabe von 1623, wo es den Tragödien zugetheilt ist, während wir es, des glücklichen Ausgangs halber, als Schauspiel klassifiziren würden.

Das „Wintermärchen" zeigt alle Eigenthümlichkeiten der letzten Dichterperiode Shakespeare's, wie wir sie schon mehrfach, namentlich auch bei dem ziemlich gleichzeitig entstandenen „Cymbelin" erörterten. Gildemeister, in der geistreichen Vorrede zu seiner Uebersetzung dieses Stücks, charakterisirt insbesondere den Unterschied in der metrischen Behandlung der Sprache, wie er zwischen seinen früheren und seinen letzten Erzeugnissen hervortritt, dahin, daß der frühere Vers Shakespeare's mehr deklamatorisch, der spätere mehr realistisch sei und zu Gunsten freierer, dramatischer Bewegung auf die rhythmischen Effekte im Einzelnen verzichte. Dem Schauspieler bleibe weit mehr überlassen; sein Vortrag, seine richtige Vertheilung der Accente müsse oft den Rhythmus erst erzeugen und über die Schroffheiten und Unebenheiten hinwegretten; auf der andern Seite laufe er weniger Gefahr, dem Rhythmus die natürliche Bewegung der Rede zu opfern und in hohles Deklamiren zu verfallen. Dem Anfänger werde diese

Behandlung des Verses schwieriger, dem Meister werde sie willkommen erscheinen.

Die Aehnlichkeit mit „Cymbelin“ geht übrigens viel weiter, als in der gleichartigen Behandlung der Sprache. In gleicher Weise sind altklassische und Renaissance-Motive mit einander verwoben, in gleicher Weise ist die Epik herangezogen, um die dramatische Handlung zu ergänzen. Hier wie dort werden übernatürliche Einwirkungen zu Hülfe genommen; auch bietet die Charakteristik der Perdita ähnliche Züge, wie die der geraubten Söhne Cymbelin's. Beide Stücke werden durch die Gespräche zweier Hofleute eingeleitet, um in die Situation einzuführen, sowie im Schluß von beiden der König den Mittelpunkt der vielen glücklichen Lösungen bildet. Wenn aber bei „Cymbelin“ die drei Parallelhandlungen architektonische Bedenken erregen, so zerfällt das „Wintermärchen“ sogar in zwei selbstständige, gänzlich verschieden gefärbte, durch einen Zeitraum von 16 Jahren getrennte und nur durch die Abstammung der Helden der zweiten, von den Helden der ersten Handlung verbundene Stücke, welche dann im letzten Akt ihre gemeinschaftliche Lösung finden. Leider ist dabei die Lösung der zweiten, dem Geschick Perdita's gewidmeten Handlung der Epik überlassen worden, ähnlich wie im „Cymbelin“ die Lösung des Geschicks der Königin. Was hier aber (vergleiche die Einführung zu „Cymbelin“), um die Schlußscene nicht mit Lösungsstoff zu überladen, als ein Vorzug, wenn auch nur im Sinne des pis aller erscheint, muß im „Wintermärchen“ (ich weiche hierin von Gervinus, Gildemeister und Friesen entschieden ab) als ein dramaturgischer Fehler betrachtet werden. Die Entdeckung von Perdita's Abstammung, die Wiederversöhnung Florizel's mit seinem Vater, das Wiedersehen des Polyxenes und Leontes, also die Lösung von Verwickelungen, denen die größere Hälfte des Stücks gewidmet war, durfte nicht der Erzählung zweier Hofleute hingegeben werden, mußte sich dramatisch vor unseren Augen vollziehen. Eine Beeinträchtigung der Schlußscene, Hermionen's Wiederbelebung, war dadurch keineswegs zu befürchten; diese ist so eigenartig, so drastisch gebaut, so überwältigend in ihrem Eindruck, daß jene einleitenden Lösungen ihr nur zum Vorspiel gedient, sie nur noch mehr gehoben hätten. Shakespeare nahm sich eben in seiner letzten Periode mit der dramatischen

Technik immer größere Freiheiten; von diesem Standpunkt aus kann das „Wintermärchen" die Kritik nicht ganz bestehen, während sein poetischer Werth unbestreitbar ist.

Den Stoff zum „Wintermärchen" entnahm Shakespeare einer zu jener Zeit sehr populären, 1588 im Druck erschienenen Novelle Robert Greene's, Pandosto betitelt*). Wie gewöhnlich hat unser Dichter auch hier den ziemlich schalen und dabei höchst pedantisch behandelten Novellenstoff, der sich halb als Märchen, halb als Schäferroman giebt, wesentlich veredelt, daneben den tragischen Ausgang in's Fröhliche umgeändert und interessante Charakterbilder und Episoden eigener Erfindung hinzugefügt. Die wesentlichste Veredelung ist der Charakteristik des Leontes zu gut gekommen, der in der Novelle schließlich für die eigene Tochter in sinnlicher Liebe entbrennt und sich, nachdem er sie erkannt, selbst entleibt. Von wichtigeren Rollen im Stück sind die der Paulina, ihres Gatten Antigonus, des Gauners Autolycus und des jungen Schäfer-Clowns vom Dichter frei erfunden. Die Abweichungen im Gang der Handlung, in der Motivirung und der psychologischen Entwickelung vieler Charaktere sind ziemlich bedeutend. Die wesentlichste betrifft den frei erfundenen Schluß; in der Novelle stirbt Hermione wirklich, und Leontes entleibt sich; im Drama feiern beide die ergreifendste Wiedervereinigung, der sich höchstens die von Posthumus und Imogen zur Seite stellen kann und welche der Bühnendarstellung des Stücks einen außerordentlich wirksamen Abschluß sichert.

Die Anachronismen, chronologischen und geographischen Sünden und Flüchtigkeitsfehler, welche der Dichter in diesem Stück begangen, sind wohl das stärkste, was er hierin überhaupt geleistet hat. Böhmen am Meer**), die „Insel" Delphos, der „Bildhauer" Giulio

*) Ein neuerer Versuch Goldbaum's in seiner sonst sehr interessanten Schrift „Entlegene Kulturen", die Quelle zum „Wintermärchen" in einer alten litthauischen Erzählung entdeckt zu haben, ist kaum ernsthaft zu nehmen.

**) Kean verwandelt Böhmen (nach einer Konjektur Hanmer's) in Bithynien, Dingelstedt in Arkadien. Ich behalte den Schauplatz Böhmen bei, da die Renaissance-Idylle durch bloße Aenderung der Ortsbezeichnung ihre mit dem alten Griechenthum so scharf kontrastirende Färbung doch nicht verändert.

Romano und die Kaiser von Rußland in die Zeit des delphischen Orakels verlegt, christliche und heidnische Gebräuche, Alterthum und Renaissance durcheinandergeworfen, — dies alles durch den märchenhaften Charakter der Handlung, den der Dichter allerdings im Stück mehrfach betont, erklären oder rechtfertigen zu wollen, heißt der natürlichen Auffassung Zwang anthun. Und doch hat Shakespeare die Geographie und Geschichte seiner Quelle sogar noch in einem Punkt verbessert, indem er nämlich die Schauplätze der beiden Handlungen, Sicilien und Böhmen, vertauschte. Von Böhmen aus das delphische Orakel zu befragen, erschien selbst Shakespeare zu ungeheuerlich. Wenn aber ein Universitäts-Professor von Cambridge, wie Robert Greene, sich solcher Schnitzer schuldig machte (denn seiner Novelle entlieh sie Shakespeare fast sämmtlich), wie kann man sie bei unserem Dichter auffallend finden und so viel Kunst der Kasuistik verschwenden, um ihn von diesem oder jenem geschichtlichen oder geographischen Verstoß, den der allgemeine Bildungsgrad seiner Zeit vollgültig erklärt und entschuldigt, rein waschen zu wollen!

Das „Wintermärchen" ist in England stets ein beliebtes Bühnenstück gewesen, obgleich die Ansichten über seinen litterarischen Werth früher sehr verschieden waren. Zu Garrick's Zeiten wurde es, arg verstümmelt, unter dem Titel „Florizel und Perdita" aufgeführt. Zu Anfang dieses Jahrhunderts glänzten namentlich Mrs. Siddons als Hermione und Kemble als Leontes. In neuerer Zeit waren es besonders Charles Kean in England und Dingelstedt in Deutschland, welche sich um die Wiederbelebung, beziehungsweise Einbürgerung dieses, wenn auch nicht sehr bedeutenden, doch immerhin höchst schätzenswerthen und bühnenwirksamen Werkes unseres Dichters verdient gemacht haben. Das „Wintermärchen" ist zwar noch kein allgemeines Repertoirstück unserer Bühne, allein es kommt erfreulicher Weise immer mehr in Aufnahme und verdient solches.

Das „Wintermärchen" ist fast zu einem Dritttheil in Prosa geschrieben, insbesondere der vierte Akt, die Handlung von Florizel und Perdita. Es zeichnet sich von sämmtlichen Shakespeare'schen Dramen dadurch aus, daß kein einziger gereimter Fünffüßler darin vorkommt, ebenfalls ein entscheidendes Zeichen für seine späte Abfassungszeit.

Das Stück ist, unter Tieck's Oberleitung, von seiner Tochter Dorothea übersetzt worden. A. Schmidt hat diese Uebersetzung in der neuen Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft sehr sorgfältig revidirt, und hierauf gründet sich meine Bearbeitung. Vom Bühnenstandpunkt war eine abermalige, sorgfältige und oft sehr mühsame Superrevision erforderlich, insbesondere, um allzu komplizirte Satzbauten und Parenthesen aufzulösen; ich habe mich jedoch bemüht, nicht bloß das allgemein Shakespeare'sche, sondern speziell auch das Kolorit seiner letzten Dichterperiode unangetastet zu lassen und Gildemeister's Warnung, Alles in „schöne Verse" aufzulösen, soweit nachzukommen, als es die Rücksichten auf Vortrag und Verständlichkeit, deren der Bearbeiter sich trotz aller Pietät unmöglich entschlagen kann, nur eben zuließen. — Von neueren Uebersetzern ist in erster Linie Gildemeister zu nennen, der nur leider zu viele hochmoderne Ausdrücke einfließen läßt, die mit der Färbung der Shakespeare'schen Sprache allzusehr kontrastiren. Auch Dingelstedt, der das „Wintermärchen" für die deutsche Bühne eroberte, hat seiner trefflichen Bearbeitung eine im Wesentlichen ganz selbstständige, dabei aber sehr freie Uebersetzung zu Grund gelegt; sie ist äußerst wohlklingend, leicht zu recitiren und leicht zu verstehen, trägt den Rücksichten hierauf aber eine weitergehende Rechnung, als es strengere Bearbeitungsgrundsätze gestatten.

Meine Bearbeitung beschränkt sich auf Kürzungen, die ziemlich gleichmäßig über das ganze Stück vertheilt sind, und auf scenische Zusammenlegungen. Nach Streichung von 2 Scenen sind die übrigen 11 des Originals in 7 Scenen zusammengezogen, zwei weniger, als bei Dingelstedt. Im I., III. und IV. Akt findet gar kein, im II. und V. Akt je ein Scenenwechsel statt; die Zwischengardine ist aber auch hierbei vollständig unnöthig. Beseitigt sind die kleinen Rollen des Kerkermeisters, Matrosen und Schäferknechts, sowie der Dorcas; desgleichen sind die Reden verschiedener Hofherren, insbesondere im II. und V. Akt auf Cleomenes und Dion übertragen, die zu dem Ende in A. II, Sc. 2 noch an der Unterredung mit Leontes Theil nehmen, während sie im Original bereits vorher nach Delphi abgegangen sind.

Von den Charakteren des Stücks verweilen wir zunächst bei der männlichen Hauptrolle des Leontes, Königs von Sicilien. Es ist dies die einzige wirklich schwierige Männerrolle des Stücks, wenn auch Autolycus eines gewandten Episodenspielers bedarf. Daß überdies die Leontes-Rolle in wichtigen Momenten verschiedener Auffassung fähig ist, davon liefert z. B. Dingelstedt's Bearbeitung schon gleich im Eingang den Beweis. Ihm zufolge bringt Leontes seine Eifersucht schon fertig in's Stück mit; bei dem Eröffnungs-Banquett beobachtet er bereits die Gattin und den Freund argwöhnisch und hebt im Unmuth über ihre Vertraulichkeiten die Tafel auf. In dieser argwöhnischen Stimmung ist denn auch folgerichtig das nachfolgende Gespräch mit Polyxenes gehalten und der Auftrag an Hermione, ihrerseits ihre Ueberredungskunst am Gastfreund zu versuchen, nur eine Falle, die er ihr legt. Mit dieser Auffassung steht aber Dingelstedt vereinzelt da; kein namhafter Kritiker theilt dieselbe, und es ist mit dem jähzornigen, der Selbstüberwindung unfähigen Charakter des Königs Leontes auch wohl psychologisch unvereinbar, daß er mit solchen Gefühlen im Herzen einen Freund neun Monden unter seinem Dache geduldet, ihn mit Freundschaftsbeweisen überhäuft haben könnte. Meiner Auffassung nach ist also die erste Unterredung des Leontes mit Polyxenes ein wirklich unbefangener, herzlich gemeinter Versuch, den Freund noch etwas zurück zu halten, und in diesem Sinne, ohne Hintergedanken, erfolgt denn auch die Mahnung an Hermione, ihn im Bitten abzulösen. Der Gegensatz zwischen dem, was Leontes bis dahin war, — der arglose Freund und Gatte — und dem, was er durch die jetzt erst hinzutretende Eifersucht wird, muß vom Darsteller in der Eröffnungsscene, bis zu dem Moment wo er Hermionen bittet, ganz entschieden betont werden; wir müssen einmal den ursprünglichen Menschen gesehen haben, ehe er in's Meer der Leidenschaft versinkt und sich zur Unkenntlichkeit verändert.

Einen wirklichen Erfolg von Hermionen's Bitten erwartete nun Leontes durchaus nicht, da Polyxenes ihm selbst die Bitte mit allzu großer Bestimmtheit (dies muß der Darsteller jener Rolle sehr wohl hervorheben) abgeschlagen hatte. Als nun wider Leontes' Erwarten die Königin Polyxenes' Widerstreben anscheinend rasch und leicht besiegt hat, war dieser Erfolg wohl geeignet, Leontes zu befremden;

hierdurch erst und durch die aus dem Hintergrund beobachteten, ihm zum ersten Mal auffällig erscheinenden Gesten und Geberden der Vertraulichkeit und Galanterie senkt sich dann der Stachel der Eifersucht in seine Brust. Unwillkürlich erinnerte er sich auch bei dieser Gelegenheit, daß Hermione ihn einst „drei bittre Monde" warten ließ, ehe sie ihm die Hand reichte; diese Worte müssen daher mit etwas bitterer Betonung gesprochen werden. — Ich lege, im Gegensatz zu Dingelstedt's Auffassung, einen Werth auf die von mir beigefügte Bühnenweisung, wonach Leontes während des Gesprächs zwischen Hermione und Polyxenes mit dem Kinde im Hintergrunde zu verweilen hat, also die liebenswürdig dringlichen Bitten der Hermione, die das Bleiben des Gastes so natürlich motiviren, nicht hört, sondern nur die Zeichen der Vertraulichkeit sieht.

In Leontes, nicht in Othello oder Posthumus, hat Shakespeare nunmehr das Urbild der Eifersucht zeichnen wollen. Die beiden letzteren sind große, arglose Naturen, gar nicht zur Eifersucht angelegt; sie wird in ihnen nur durch die raffinirte Bosheit Dritter angeregt und groß gezogen. Leontes dagegen findet den Stoff zur Eifersucht in sich selbst vor; er ist, wie Gervinus sagt, sein eigener Ohrenbläser. Jealousy of disposition nennt Coleridge seine Eifersucht. Zu Argwohn und Grübelei geneigt, heftigen, eigensinnigen Charakters, bedurfte es nur des zündenden Funkens, um ihn rasch in Flammen zu setzen. Niemand trägt ihm Verdacht zu; im Gegentheil treten seine und ihre ganze Umgebung ausnahmslos für Hermionen's Unschuld ein, die namentlich von dem Ehepaar Antigonus und Paulina bis an die äußersten Grenzen, die dem jähzornigen Herrscher gegenüber denkbar und möglich sind, vertheidigt wird. Hermione ist überhaupt ein Weib, bei welchem selbst der leiseste Verdacht der Untreue keine Berechtigung hat, ein Umstand, der den Grad von Leontes' Verblendung besonders kennzeichnet.

Die Flamme von Leontes' einmal erweckter Eifersucht nährt er also zunächst aus sich selbst; in den drei dieser Phase angehörigen kurzen Monologen muß der Darsteller den raschen Fortschritt dieses ersten Stadiums der Krankheit zeichnen, dieses nach Art der Indianer „sich selbst in Wuth reden". Mit dem Hinzutritt Camillo's kommt dann neuer Nahrungsstoff hinzu. An dessen Widerspruch zu Gunsten

Hermionen's entzündet sich nämlich die Starrköpfigkeit des eifersüchtigen Autokraten; er überzeugt oder besänftigt ihn nicht, er reizt ihn nur. Wie er einmal seinen Verdacht gegen einen Dritten ausgesprochen hat, so soll der Verdacht auch Grund haben. In sich selbst, wie Camillo gegenüber, unterdrückt er den im Inneren noch gährenden Zweifel gewaltsam. Er gefällt sich selbstquälerisch in der eingebildeten Gewißheit von Hermionen's Schuld. Dies ist nicht bloß charakteristisch für die Eifersucht, es ist auch Tyrannenart, wovon Leontes sein gut Theil mit bekommen hat. In dem Gespräch mit Camillo, die zweite Station in der Entwickelung seiner Eifersucht, steigert sich schon seine Leidenschaftlichkeit bis zur Blindheit; sie gipfelt in dem Befehl zum Meuchelmord des Gastfreundes. Es ist dies dasselbe Stadium, in welchem Othello den Meuchelmord Cassio's beschloß. Und dennoch ist selbst dies nur das Vorspiel zu den leidenschaftlichen Ausbrüchen im zweiten Akt, wo die heimliche Flucht des Polyxenes und Camillo seinem Verdacht eine äußere Rechtfertigung geliefert hatte. Für eine ruhige Erwägung lagen die Gründe ihres gemeinsamen Entweichens sehr nahe; ein logischer Zusammenhang dieses Vorgangs mit Hermionen's vermeintlicher Schuld ist nicht zu finden. Aber in der Krankheit, die Leontes' ganzen geistigen Organismus ergriffen, deutete er jedes Ereigniß nur in dem Sinne, in der Richtung, die seine eignen finsteren Gedanken einmal genommen hatten. Der Darsteller hat zu beachten, wie auf dieser Höhe der Eifersucht und Wuth angelangt, der Zweifel für Leontes völlig aufgehört hat. Er tritt jetzt mit vollster Ueberzeugung sowohl bezüglich des Ehebruchs, als des beabsichtigten Hochverraths auf, die so stark in ihm wurzelt, daß er ohne äußeren Antrieb, bloß um des Volkes willen (denn für ihn selbst bedurfte es der Bestätigung nicht), den delphischen Gott über Hermionen's Schuld zu befragen beschließt*), nicht als Akt der Gerechtigkeit, sondern der Politik.

Den einzigen Lichtpunkt in der unaufhaltsamen Verschlechterung seines Charakters bietet die grenzenlose Liebe des Leontes' zu seinem Söhnchen; der Darsteller muß derselben unausgesetzt, so lange nur das Kind auf der Bühne weilt, äußeren Ausdruck geben.

---

*) In Greene's Novelle erfolgt die Anrufung des Orakels durch Hermione, nicht Leontes.

Im zweiten Akt, worin die Eifersuchts-Krankheit ihren Gipfelpunkt erreicht, jedes andere menschliche Gefühl in ihm erstickt hat, trifft er nun zuerst auf die nichts ahnende Hermione. Er überhäuft sie mit höhnischen, grausamen Schmähungen und befiehlt in wilder Wuth, sie in den Kerker zu werfen. Anwandlungen von Zweifel, von Rückerinnerung an die frühere Liebe, sind in dieser erregten Stimmung von der Darstellung vollständig auszuschließen. Den Vorstellungen und Bitten der Umgebung setzte er das sic voleo, sic jubeo des Tyrannen entgegen; die Fürsprecher bedroht er mit dem Tode. Und doch hat der Darsteller hier die Aufgabe, gleichzeitig den inneren Seelenschmerz des Königs zu zeichnen. Man muß ihm ansehen, wie er selbst mit leidet; der Zuhörer muß nicht bloß Empörung über den Tyrannen, sondern auch eine Spur Mitleiden mit dem geistigen Kranken empfinden. Ein düsteres Hinbrüten, nachdem die Königin abgeführt ist, der er ihre Bitte, die Frauen mitnehmen zu dürfen, weder zu gewähren, noch abzuschlagen über sich gewann, wird seinen inneren Seelenzustand in diesem Stadium am besten darlegen.

Den Gipfel der Verbitterung und Heftigkeit erreicht er aber in der folgenden Scene, A. II, Sc. 2. Er hat bei Tag und Nacht keine Ruhe mehr; von der Sättigung seiner Rache an der Ehebrecherin erwartet er, wie er sich einredet, der Ruhe Rückkehr. Dabei beunruhigt ihn die Krankheit des geliebten Kindes in hohem Grade. Die Verstimmung seines Inneren wird bereits in seinem Aeußeren sichtbar. In dieser furchtbar erbitterten Stimmung drängt sich nun Paulina mit dem Neugebornen der Königin bei ihm ein. Sie handelt dabei, nur dem Trieb ihres Herzens folgend, ohne jede vernünftige Rücksichtnahme auf den Charakter und die Stimmung des Königs, dessen Wuth durch ihre Dreistigkeit bis zum Aeußersten steigt und sich schließlich, ganz den Absichten Paulina's entgegen, auf das arme Kind abladet. Er will es in's Feuer werfen lassen; die einstimmigen Bitten seiner Umgebung bestimmen ihn nur zur Umwandlung des Feuertodes in die kaum minder grausame Aussetzung.

So verstört und zerrüttet sehen wir ihn in der großen Gerichtsscene, A. III, Sc. 1, wieder, obgleich hier die Situation ihn zu

größerer äußerer Mäßigung zwingt. Mit Anstrengung nur beobachtet er die Haltung und Würde seiner Stellung und Lage. Das eisige Schweigen des Volks bei seinem, der Jubel bei der Königin Eintritt, erfüllten ihn innerlich mit Wuth, der er in dieser Situation nur mimisch Ausdruck geben kann, die ihn aber nur noch härter gegen die unglückliche Hermione, noch empfindungsloser gegen ihre rührenden Bitten macht. Grausam schmäht er sie, bedroht sie mit dem Tode; keine Regung, als verbissene Wuth bezeichnet diesen höchsten, an Widerwärtigkeit streifenden Gipfel seiner Leidenschaft. Da vernimmt er den Spruch Apollo's zu Gunsten Hermionen's. In letzter, höchster, sinnloser Wuth stellt er seine blinde Leidenschaft selbst dem Ausspruch des Gottes entgegen; der Ausruf: „In dem Orakel ist kein wahres Wort" u. s. w. muß mit der äußersten Wuth und Kraft eines Halbwahnsinnigen herausgestoßen werden.

Der Höhepunkt der Eifersuchtsphase ist hiermit erreicht. Er hat den Gott selbst beleidigt, und nun folgt Schlag auf Schlag. Der Tod des geliebten Kindes und Hermionen's Ohnmacht rufen bereits in plötzlicher Umwandlung (die hier psychologisch vollkommen gerechtfertigt erscheint) die Reue in ihm wach. Nun trifft ihn der härteste Schlag: die Nachricht von Hermionen's Tod. Die Verwünschungen Paulina's wecken keinen Zorn mehr in ihm, nur Reue, Trauer, Zerknirschung. Er ist betäubt und vernichtet; ich habe hier die Bühnenweisung beigefügt, daß er schwanke und zu sinken drohe, eine Auffassung, welche sich als Reflex der plötzlichen Veränderung in Paulina's Haltung rechtfertigt. Leontes muß in dieser Phase so mitleidenswerth und unglücklich, so von Gewissensbissen erdrückt erscheinen, daß Paulina ihre harten Worte bereut, ihn ihrerseits um Vergebung fleht.

Sechszehn Jahre später, A. V, Sc. 1, sehen wir ihn wieder, von tiefer Schwermuth befangen. Er hat, wie Cleomenes sagt, gebüßt gleich einem Heiligen. Er lebt nur noch in der Erinnerung an die verlornen Lieben, an seine Vergehen. Sein Charakter erscheint von allen Schlacken geläutert; er ist mild, ruhig geworden; nichts erinnert mehr an die frühere Leidenschaftlichkeit, an den Jähzorn des Tyrannen, welche in der ersten Phase die ursprünglich edel veranlagte Natur vollständig überwuchert hatten. Er läßt sich von

Paulina berathen und leiten, hat für ihre herben Worte kein Aufbrausen mehr, sondern nur milde Ergebung, Eingeständniß seiner Schuld, rührendes Bitten. Das Erscheinen Florizel's und Perdita's regt nun plötzlich die alten Erinnerungen wieder mächtig auf. Mit Freude und Rührung umarmt er den Sohn des beleidigten Freundes, und zu Perdita zieht es ihn — eine Parallele zu Cymbelin's Gefühlen beim Wiedersehen der unerkannten Imogen — unbewußt hin; ihr Anblick läßt die Bilder der verlornen Mutter und Tochter wieder in ihm aufdämmern. Er gedenkt, wie er selbst ausspricht, Hermionen's bei Perdita's Anblick, in welchen er so versinkt, daß ihn Paulina wecken muß. In dieser Stimmung überwindet er leicht den Unmuth über Florizel's anfängliche Täuschung und macht sich zum Anwalt der Liebenden bei dem erzürnten Vater Florizel's.

In der Schlußscene sehen wir ihn aus seiner lethargischen Schwermuth mächtig aufgerüttelt. Er hat den Freund und die Tochter wiedergefunden; ein Theil seiner Schuld ist gebüßt. In wehmüthigem Ernst wallt er nun mit der theuren wiedergefundenen Tochter zum Standbild der todt geglaubten Gattin. Bei Enthüllung der Statue erfaßt ihn heilige Rührung, die er zuerst, nach der von mir beigefügten Bühnenweisung, in den Armen der Tochter ausweint, dann ihr in edlen, tief empfundenen Worten der Liebe und Reue Ausdruck giebt. Seine Aufregung wächst nun immer mehr, je länger er die Statue anschaut, an der er endlich, wenn er es auch selbst als Täuschung der Phantasie ausgiebt, Leben, Bewegung zu entdecken glaubt. Wie dann bei Paulina's Beschwörung das Leben langsam in den Marmor einzieht, so in Leontes' Herz unermeßliches Staunen, in unermeßliche Freude übergehend. Erst in Hermionen's Armen erwacht er vollständig aus seinem Traum zu beglückender Gewißheit. Die Mimik der Wonne, der unbeschreiblichen Freude schließt die Rolle ab; keinen Blick verwendet er mehr von Hermionen, die er nur auf Momente aus seinen Armen entläßt, um ihrem Wiedersehen mit dem geliebten Kinde und dem verkannten Freunde äußeren Ausdruck zu geben. Das Zusammenspiel mit Hermione muß hier um so vortrefflicher eingeübt werden, als die Situation nur große, einfache Bewegungen zuläßt. Den stummen Dank an Paulina darf Leontes auch nicht vergessen, wenn ich auch die den

Abschluß des Stücks schwer beeinträchtigende Anrede an dieselbe gestrichen habe.

So entwickelt sich der Charakter des Leontes durch die beiden Phasen des eifersüchtigen Tyrannen und des reuigen Büßers. Für die Auffassung, Haltung und Betonung bei einzelnen Schritten der Handlung oder Stellen des Dialogs sind in meiner Bearbeitung zahlreiche Bühnenweisungen beigefügt, welche die vorstehend gegebene Charakteristik ergänzen und einen integrirenden Theil derselben bilden.

Aus den Altersangaben im ersten und fünften Akt berechnet sich, daß Leontes beim Beginn der Handlung etwa 29 Jahre zählt. Daß er, A. II, Sc. 2, von seinem grauen Bart spricht, ist auf Rechnung eines der häufigen Flüchtigkeitsfehler des Dichters zu setzen, den meine Bearbeitung berichtigt hat. Dennoch wird es sich empfehlen, Leontes etwas älter, mindestens anfangs der Dreißiger darzustellen, als kräftigen, schönen Mann, den eine Hermione lieben konnte. Im fünften Akt erscheint er demgemäß, da vom Dichter sechszehn Jahre übersprungen werden, etwa als hoher Vierziger. Schon innerhalb der ersten Phase des eifersüchtigen Tyrannen muß übrigens eine sichtliche Veränderung in Leontes' Aeußerem vorgehen; die zerstörenden Wirkungen der Leidenschaft müssen sich in seinen Gesichtszügen, seiner Haltung ausprägen. Weit größer gestaltet sich natürlich der Abstand von hier bis zum letzten Theil der Handlung im fünften Akt. Seine Gesichtszüge erscheinen jetzt vom Gram durchfurcht, sein Haar ergraut, seine Haltung gebrochen und zwar in weit höherem Grade, als es unter gewöhnlichen Verhältnissen dem Zeitunterschied von sechszehn Jahren entsprechen würde, der im mittleren Lebensalter bei Männern oft verschwindend klein ist. Die früheren stolzen, schroffen, herrischen Bewegungen und Manieren des jähzornigen Autokraten haben einer milden, hoheitsvollen Ruhe Platz gemacht. Aus dieser Haltung richtet er sich dann allmählich wieder mit dem Fortschreiten der glücklichen Lösungen zu größerer Festigkeit auf; er verjüngt sich gleichsam wieder vor unseren Augen.

Leontes ist nach dem Allem eine sehr schwierige Charakterrolle, die nur ein bedeutender Künstler in all' ihren Nuancirungen zu voller Geltung bringen kann. Die größten Schwierigkeiten der

Rolle bietet die Eifersuchtsphase, in welcher ihn die Leidenschaft — und hierin liegt der einzige Milderungsgrund — unzurechnungsfähig gemacht hat. Die Grenzen nicht zu überschreiten, wo diese Verirrungen eines sonst edlen Charakters in's wirklich Krankhafte und Unästhetische umschlagen würden, mit dem Abscheu, den sein Thun erwecken muß, einen Gran Mitleid für die Seelenqualen, die er selbst leidet, im Zuhörer wach zu halten, in einzelnen Zügen die ursprünglich edlere Natur noch durch die äußerste Verblendung durchblitzen zu lassen und dabei stets die Würde des Herrschers aufrecht zu erhalten, — dies alles, verbunden mit dem Durchlaufen aller denkbaren Gefühls- und Stimmungsscalen, bildet eine Aufgabe, würdig eines großen Künstlers, während der Unfähige uns nur das Bild eines widerwärtigen, polternden Tyrannen bieten wird. Ein außerordentlich fein nuancirtes Spiel und ungemeine rhetorische Uebung und Begabung sind unerläßlich. Und überdieß fallen bei der grübelnden, selbstquälerischen Natur des Königs und der dämonischen Eigenthümlichkeit eifersüchtiger Regungen der Mimik und dem stummen Spiel außerordentlich schwierige Aufgaben zu; der Erfolg vieler Stellen der Dichtung, insbesondere auch der Gerichtsscene und des Schlusses, beruht zum großen Theil auf der Mimik des Leontes.

Gegen Leontes, dessen Charakter aus edlen und bedenklichen Eigenschaften gemischt ist, hebt sich sein Jugendfreund P o l y x e n e s sehr vortheilhaft ab, als eine einfache, edle Natur, ohne Falsch, ohne Hintergedanken. Sein Spiel mit Hermione darf die Grenzen der Freundschaft, der erlaubten Vertraulichkeit, in keiner Weise überschreiten; er darf nicht einmal als übertrieben galant erscheinen wollen. Die harmlosen Vertraulichkeiten, welche der Eifersucht des Leontes die erste Nahrung geben, gehen von Hermione, nicht von ihm aus. Er hatte in der That den festen Vorsatz gefaßt zu scheiden, und betont dies stark gegen Leontes (was der Darsteller beachten wolle); Hermione greift ihn aber mit solch' dringender Liebenswürdigkeit an, übt auf ihn allen moralischen Zwang der Wirthin aus, so daß ihm, ohne gerade unhöflich, ungebildet zu erscheinen, gar nichts andres übrig bleibt, als nachzugeben. Er ist aber hierbei so vollständig harmlos, daß ihn, in gleicher Weise wie

Hermionen, die plötzlichen Anwandlungen des Königs nur befremden, ihn deren wahre Quelle nicht einmal ahnen lassen, so daß beide ihre vertraulichen Spaziergänge ungestört fortsetzen.

Beim Wiederauftreten in derselben Scene befremdet es ihn sehr (ich verlege diese im Original hinter der Scene vorgehende Begegnung auf die Bühne selbst), daß Leontes ohne zu grüßen an ihm vorübergeht. Camillo's ausweichenden Antworten auf seine Fragen bestärken seine Ahnungen, daß hier etwas vorgefallen sein müsse, ohne sie irgendwie auf die richtige Fährte zu leiten. Als er endlich Camillo zum Geständniß gedrängt hat, blickt er mit grenzenlosem Erstaunen in den Abgrund, der sich vor dem Ahnungslosen öffnet. Mit dem Ausdruck höchster Entrüstung eines edlen, sittlichen Gemüths weist er die ungerechte Beschuldigung zurück. Dann läßt er sich durch die Vernunftsgründe Camillo's zur heimlichen Flucht bestimmen, wiewohl man mit dem Dichter darüber rechten mag, ob dieser Ausweg, der offenbar der Königin Loos verschlimmern, dem Verdacht des Leontes gegen sie und ihn eine greifbare Unterlage geben mußte, dem Charakter eines Mannes und Königs entsprechend war.

Erst nach sechzehn Jahren, im zweiten Theil der Handlung, Akt IV, Scene 1, sehen wir ihn wieder, wie er mit Camillo den geheimen Liebeshandel seines Sohnes auszuforschen im Begriff ist. Die Schönheit, Anmuth und natürliche Hoheit Perdita's machen großen Eindruck auf ihn. Seine Gespräche mit ihr athmen Wohlwollen; ja, ein tieferes Interesse drängt sich ihm unwillkürlich auf. Als er aber nun Florizel an die mangelnde Einwilligung des Vaters erinnert (hierbei muß der Darsteller den Ton verändern; er muß scharf und dringlich fragen), bringen dessen kurze, gereizte Antworten sein Blut in Wallung, und, die Verkleidung abwerfend, steht plötzlich der zürnende König-Vater vor dem schuldigen Paare, den die Idee der Mesalliance seines Thronerben mit einer Schäferin mit Entrüstung erfüllt. Er giebt derselben in seiner Aufregung den schärfsten Ausdruck und wartet keine Entgegnung, keine Entschuldigung ab, da es sich hier für seine Anschauungen um die pure Unmöglichkeit einer Verbindung handelt. Die Härte seines Auftretens zu mildern, macht sich übrigens im letzten Augenblick der Eindruck der ruhigen Hoheit geltend, mit der Perdita ihn anhört und anblickt. Er scheidet mit

einem milden Wort für sie, worin der gute Mensch den zürnenden König durchbricht.

Die Schlußscene, Akt V, Scene 2, zeigt ihn tiefbewegt über die wunderbare Lösung von Hermionen's Geschick; er hat wenig dabei zu sprechen, muß aber mimisch seine gerührte Theilnahme und insbesondere die Freude über das Wiederfinden Hermionen's und die Versöhnung mit dem Jugendfreund ausdrücken.

Polyxenes darf im ersten Theil der Handlung etwas älter, im zweiten weniger gealtert, als Leontes erscheinen, königlich und edel in Haltung und Sprache.

Zu den Kindern beider Königsfamilien übergehend, ist Mamilius ein etwa fünf- bis sechsjähriger, liebenswürdiger Knabe, mit tief entwickeltem Gemüth. Dem Vater, wie der Mutter gleich zugethan, ahnt er schon instinktiv den herannahenden Sturm; als er ausbricht, knickt er sein Leben. Die Darstellung dieses Kindes muß auf's Entschiedenste jede frühreife Affectation vermeiden*); seine Gespräche mit den Hofdamen und der Mutter sind nur ein kindlich unschuldiges Geplauder.

Florizel, der Sohn des Polyxenes, ist eine höchst dankbare Rolle für einen jugendlichen Liebhaber. Er ist, dem Stück zufolge, etwa 21 Jahre alt. Ein poetischer Hauch muß dieses Liebespaar umwehen. Es sind zwei Idealgestalten, für die das ganze Leben nur Einen Inhalt hat, — ihre Liebe. Diese darf sich aber nicht in Verliebtheit, in übergroßer äußerer Zärtlichkeit äußern wollen; Florizel ist nicht etwa in die körperlich schöne Hirtin verliebt, sondern ein instinktiver Zug hat ihn, in der niederen Umgebung, dieses Juwel an Geist und Herz als ihm selbst vollkommen ebenbürtig erkennen lassen. Beider Liebe ist eine sittlich ernste; von dem sinnlichen Zug in dem Liebesverhältniß zwischen Romeo und Julia ist hier keine Spur zu finden. Die Liebe beruht bei ihm auf Achtung, ja Bewunderung ihrer Herzens- und Geistesbildung und muß sich demgemäß in ihren Aeußerungen gestalten: innig, herzlich, natürlich. Die Verkleidungen Beider, über und unter ihren wirklichen Stand, sind eine reizende Zuthat des Dichters, um die geistige Gleichstellung,

*) Fontane rügt diese ganz besonders an dem Mamilius der Kean'schen Vorstellungen.

durch Umkehrung der äußeren Zeichen ihrer verschiedenen Lebensstellung, um so besser hervortreten zu lassen. Seine Treue kommt, auch dem Zorn des Vaters gegenüber, keinen Augenblick in's Wanken. Wie schon bei der Rolle des Polyxenes erörtert, nehme ich an, daß Florizel durch die wiederholten dringlichen Mahnungen eines Unbekannten bezüglich des vernachlässigten Vaters ungeduldig wird und zuletzt, als Prinz, gereizt, ja heftig antwortet, wodurch dann der Zorn des Vaters sich mit doppelter Schärfe entladet. Er betäubt ihn; lange steht er sprachlos da. Aber der Schlag hat ihn nicht verändert: „Was ich war, das bin ich; mich spornt nur, was mich hemmen soll." In feierlichster Weise erneuert er in Camillo's Gegenwart der Geliebten den Eid der Treue. Dann erst wendet er sich, von Camillo berathen, zur Flucht mit Perdita, Alles für seine Liebe in die Schanze schlagend, jedes Standesvorurtheil ohne Kampf besiegend.

Im fünften Akt erscheint Florizel am Hofe des Königs Leontes. Die Verstellung, die er hier bezüglich Perdita's und der Veranlassung seines unvorbereiteten Kommens üben muß, ist ihm ein sichtlicher Zwang, von dem ihn schließlich die wenn auch unliebsame Entdeckung befreit und ihm den richtigen Weg zur Lösung ihres Schicksals eingiebt, indem er sich an Leontes' Hülfe und Fürbitte wendet.

Die Schlußscene, vor Hermionen's Standbild, leiht ihm keine Worte; sein stummes Spiel muß sich zwischen der tiefen, freudigen Theilnahme für Hermionen's Wiederaufleben, der Zärtlichkeit für Perdita und der Freude über die Versöhnung mit seinem Vater theilen. Neben Perdita, zu Hermionen's Füßen knieend, endet die schöne Rolle, die eines natürlichen, edlen Anstandes, eines von jeder Affectation freien, warmen und dabei vornehmen Spiels, eines weichen, schönen Organs und einer durchaus jugendlichen Erscheinung zur Repräsentation bedarf. — Im vierten Akt erscheint Florizel in hübscher, kleidsamer Schäfertracht, im letzten Akt als Prinz.

Unter den sicilischen Großen am Hofe des Königs Leontes ist Camillo an Rang und Reichthum, wie in der Neigung des Königs der Erste. Er ist diesem treu ergeben, jedoch nur bis zu der Grenze, welche Ehre und Gewissen dem Manne vorzeichnen. Den Auftrag zum Meuchelmord des seiner gastlichen Fürsorge (Camillo war Poly-

xenes' Mundschenk) ganz besonders anvertrauten Königs von Böhmen, nimmt er scheinbar an, nachdem er alle rednerischen Mittel, den König umzustimmen, ihn von seinem finstern Wahn zu heilen, erschöpft hat und aus seiner Kenntniß dieses Charakters weiß, daß nur sein scheinbares Nachgeben Polyxenes vor dem Tod, Leontes vor einer Blutschuld bewahren kann. Die Treue des Unterthanen macht an der Grenze des Gewissens Halt. Er flüchtet aus Sicilien und tritt als gleich treuer Freund und Rathgeber, wie einst dem angestammten König, bei Polyxenes in Dienst. Dabei foltert ihn aber unausgesetzt die Sehnsucht nach der Heimath. Als nun Polyxenes die heimliche Verbindung Florizel's mit Perdita durch seinen Machtspruch getrennt zu haben glaubt, bleibt Camillo zurück und weist ihnen solche Wege zur Flucht und zur glücklichen Lösung ihres Schicksals, wie sie auch in der Richtung seines eignen Wunsches, der Rückkehr in's theure Vaterland, liegen. In wiederholter Verstellung hat er somit wiederholt Böses verhütet, dem Guten und Edlen zum Siege verholfen. In der Schlußscene muß bei ihm, wie bei den übrigen sicilischen Großen, die höchste Theilnahme an der überraschenden Lösung von Hermionen's Geschick hervortreten. — Camillo wird älter, als die beiden Könige darzustellen sein, also im Anfang etwa im mittleren, zum Schluß des Stücks im höheren Mannesalter. Daß Perdita ihn bei Vertheilung ihrer Blumen als jünger, wie Polyxenes auffaßt, kommt nur auf Rechnung ihrer Verkleidungen. Die Rolle des Camillo muß würdig repräsentirt, also sorgfältig besetzt werden. Er und Paulina sind die wichtigsten Werkzeuge für Herbeiführung des glücklichen Ausgangs, die guten Geister des Leontes.

Die Antigonusrolle ist, nach ihrem ethischen Gehalt, der des Camillo ähnlich, wenn auch nicht gleichwerthig. Furchtlos vertritt er zuerst dem König gegenüber die Unschuld Hermionen's. Auch seinem Mannweib Paulina gegenüber offenbart er keine unmännliche Schwäche, ist keineswegs ein wirklicher Pantoffelheld; er läßt sie nur ihren Weg gehen, weil sie die gerechte, auch von ihm gebilligte Sache vertritt. Ihrem Uebereifer tritt er soweit entgegen, um wirkliche äußere Unehrerbietigkeiten gegen seinen Monarchen und noch größere Reizung desselben zu verhüten. Nachdem ihm der König den Schwur

abgenommen, bezüglich des unglücklichen Kindes seinen Willen zu vollstrecken, wird er das schuldvolle Werkzeug der Aussetzung desselben, in deren Ausführung ihn der Dichter von einem Bären zerreißen läßt. Jede deutsche Bearbeitung wird ein solches Schauspiel beseitigen; Antigonus erscheint uns also zum letztenmal, als er, in tiefem Mitgefühl, das arme, zur Aussetzung bestimmte Kind aufnimmt. — Antigonus wird etwa gleichaltrig mit Camillo darzustellen sein, eher etwas älter, wie Jener, in der Kleidung höherer Hofbeamten.

Cleomenes und Dion, auf welche meine Bearbeitung auch den größten Theil der vom Dichter an einzelne Hofherren vertheilten kleinen Rollen überträgt, sind ebenfalls von dem Schlage des Camillo und Antigonus, wenn auch nicht so scharf, charakterisirt. Die gesammte Umgebung des Königs, ohne Ausnahme, nimmt also für die Königin, und gegen den König Partei. Cleomenes zeigt im letzten Akt ein besonders feines Zartgefühl, indem er Paulina, die unerbittliche Rächerin ihrer Herrin, zu bewegen sucht, die Gefühle des reuigen, gedrückten Leontes mehr zu schonen.

Archidamus, ein Hofherr des Polyxenes, hat nur in der Eingangsscene ein kurzes Gespräch mit Camillo zu absolviren, welches in die Situation hineinführen soll.

Der erste Richter muß sein Amt würdig und unerschrocken wahrnehmen. Er, wie die übrigen Beisitzer des Gerichts, verbleiben in ernster, unparteiischer Haltung; nachdem jedoch der günstige Spruch des Orakels verlesen ist, nehmen auch sie an der allgemeinen Freude, ebenso aber auch an der allgemeinen Entrüstung mimisch Theil, als der König das Orakel und den Gott beleidigt.

Wir kommen jetzt zu den lustigen Personen des Schäferidylls im vierten Akt, von denen sich die Idealgestalten Florizel's und Perdita's in unabsehbarem Abstand abheben. Zunächst erscheint der lustige Gauner Autolycus, eines der originellsten Exemplare in der erstaunlich reichen Schatzkammer Shakespeare'scher Charaktere. Kreißig bezeichnet denselben sehr unrichtig als Clown. Autolycus ist gerade das Gegentheil des Clowns; er ist durch und durch Humorist; man lacht im Stück nicht über ihn, sondern durch ihn; er selbst lacht über Alle. Unser Ergötzen am Autolycus hat etwas Analoges mit unserem Wohlgefallen am Falstaff. Weggejagter

Hofbedientesteter, hat er alle Stufen von zweideutigen oder niedrigen Professionen durchlaufen, — eine durch und durch problematische Existenz, — und sich endlich, wie er selbst sagt, „als Spitzbube gesetzt". Seine Rente ist die harmlose Taschendieberei; Galgen und Todtschlag sind ihm zu mächtig, Prügel und Hängen ein Graus, und die Gedanken an's zukünftige Leben verschläft er, wie er uns in seinem ersten Monolog mit anerkennenswerther Offenheit belehrt.

Wir sehen ihn im Stück in drei Verkleidungen, als beraubten Reisenden, als Hausirer und Balladenkrämer und als Hofmann erscheinen. In jeder dieser Rollen hat er es aber, bald durch Prellerei, bald durch direktes Erschnappen, auf die Geldbeutel seiner Mitmenschen unmittelbar abgesehen. Was uns aber an dem Beutelschneider, wie an dem schmarotzenden Ritter Falstaff, über all' ihre Sünden hinwegsehen läßt, ist der unerschöpfliche, beißende Humor, mit dem sie sowohl die Opfer ihrer Künste, als sich selbst verspotten, ihr schlagender Witz, ihre ungetrübte, von keiner Heuchelei angehauchte Selbsterkenntniß. Für seinen ehemaligen Herrn Florizel hat er eine gewisse Neigung zurückbehalten; er verräth sein Geheimniß nicht, will ihm umgekehrt, indem er ihm die Schäfer zuführt, einen Dienst leisten, freilich in der gleichzeitigen Erwartung eigenen Vortheils. Autolycus ist so wenig ein wirklich böser Mensch, wie Falstaff; deshalb vergiebt man ihm auch für das viele Ergötzen, was er uns gewährt, seine Spitzbübereien, die überdies die Betroffenen gerade nicht unglücklich machen. Seine Philosophie ist die des Hechtes, welcher den Gründling schnappt, seine Weltordnung die Ausbeutung des Dummen durch den Pfiffigen. Bei Allem aber sucht er nicht bloß seinen materiellen Vortheil, sondern auch seinen Spaß; er treibt den Gauner nicht bloß als Gewerbe, sondern auch als Vergnügen. — Vom Standpunkt der Kunst ist Autolycus Lieder- und Bänkelsänger; die Rolle würde entschieden verlieren, wenn diese Hausirer- und Landstraßen-Poesien weggelassen werden sollten.

Ueber die Art und Weise, wie Autolycus sein Spiel den drei verschiedenen Verkleidungen und Rollen anzupassen hat, sind spezielle Weisungen unmöglich; die Intuition und Bühnengewandtheit des Künstlers muß überall den richtigen Ton, die richtige Haltung zu treffen wissen. Mit bodenloser Unverschämtheit, Keckheit und Sicher-

heit, auf seine feine Beobachtungsgabe, Menschenkenntniß und Meisterschaft in der Verstellung gestützt, weiß er seinen Opfern gegenüber stets den richtigen Ton anzuschlagen, um sein Ziel zu erreichen. Ein originell nuancirtes stummes Spiel und vollkommene Eigenartigkeit in Sprache, Haltung, Manieren müssen jede seiner drei Verkleidungsrollen charakterisiren und auseinander halten; kein Zug des Hausirers darf an den Beraubten oder an den Hofmann erinnern. Die Verkleidungen müssen ebenso charakteristisch gewählt sein, wobei die Zeit, worin das Stück spielt, und der mythologische Name Autolycus keine ängstlichen Beschränkungen aufzuerlegen brauchen.

Ganz besonders ergötzlich ist auch seine Haltung in der letzten Scene. Er ist, obgleich er ein wesentliches Verdienst an den glücklichen Lösungen der Haupthandlung beansprucht, bei dem Gnadenregen doch leer ausgegangen, — das erstemal, daß ihm Hoffnungen fehlschlagen, da für diese großen Ereignisse das Eingreifen des Beutelschneiders doch zu leicht wog. Schnell resignirt, wirft er sich wieder auf die bisherigen Opfer seiner Gaunerei, die zu Edelleuten avancirten Schäfer, und beginnt die von der Zukunft zu erwartende fernere Ausbeutung derselben mit der köstlichsten Verspottung der gleichzeitig um ihre Protektion angegangenen neugebackenen Edelleute; die Volksmenge läßt er dabei als lustigen Chor mitwirken. In der Schlußscene muß dagegen Autolycus im Volke verschwinden; bei dieser ernsten, ergreifenden Handlung hat der Gauner keinen Platz, darf die Komik nicht stören.

Die verschiedene Färbung der beiden Hauptbestandtheile des Stücks gipfelt in dem Contrast des modernen Gauners Autolycus, einer Originalfigur aus Shakespeare's merry old England*) und der Vertreter der alten classischen Zeit, in der das delphische Orakel seine Urtheile fällte. Die vollendete Kunstleistung des Dichters gebietet aber der Kritik Schweigen. — Autolycus wird in mittleren Jahren darzustellen sein.

---

*) Charles Kean gräcisirt auch den Autolycus und macht ihn zu einem Besucher der kleinasiatischen Dionysiusfeste. Sicherlich sind diese Feste, so gut wie unsere heutigen Jahrmärkte, von Hausirern und Gaunern besucht worden; unser Dichter hat Autolycus aber deshalb doch nicht als altclassischen Gauner charakterisirt.

Wir kommen nun zu der Schäfer-Familie, welche die ausgesetzte Perdita aufnahm und erzog, sich allerdings dafür von dem bei ihr gefundenen Golde bezahlt machte und dadurch zu bäuerlichem Wohlstand gelangte. Vater und Sohn sind als die Aristokraten des Schäferkreises aufzufassen und darzustellen. Wenn Thümmel übrigens beide als Clowns von der idiotischen Unterabtheilung bezeichnet, so kann ich dem nicht ganz beistimmen. Im Original wird zunächst nur der Eine von Beiden, der Sohn, als Clown bezeichnet. Der alte Schäfer streift allerdings auch mehremals an's Gebiet der objektiven Komik, insbesondere in der Schlußscene, die ihn plötzlich in eine fremde Sphäre versetzt. Allein hiervon abgesehen ist sein Auftreten im Stück nur das des alten, etwas tölpischen und beschränkten, aber sonst ganz normalen Schäfers und Landmanns, keineswegs des typischen Clowns. Der beste Beweis, daß ihn Shakespeare auch nur so aufgefaßt hat, liegt wohl in der gebundenen Rede, in welcher er den alten Schäfer sich meistens und zwar ganz verständig ausdrücken läßt; seine idiotischen Clowns reden stets Prosa. Auch als Pflegevater Perdita's, dem diese eine warme Anhänglichkeit widmet (vergleiche ihre Aeußerung Akt V, Scene 1), wäre ein wirklicher Clown nicht am Platze. Nur die Angst vor den auszustehenden Martern, die ihm Autolycus vormalt, Akt IV, Scene 1, und die plötzliche Wandlung in einen Edelmann, Akt V, Scene 2, lassen ihn wirklich lächerlich erscheinen, ohne jedoch die Höhe der Albernheit und Dummheit seines Sohnes nur annähernd zu erreichen. In diesen beiden Auftritten muß also auch die Rolle des alten Schäfers mäßig chargirt werden; im Uebrigen ist er das Urbild des zufriedenen alten Landmanns, etwas beschränkt, etwas schwerfällig, aber keineswegs dumm und lächerlich. Für Perdita, die Quelle seines äußeren Glücks, zeigt er eine ungeheuchelte Zuneigung; sie nöthigt ihm unwillkürlich Achtung ab, wiewohl ihm die Erkenntniß ihrer hoch veranlagten Natur abgeht. Den guten Vermögensverhältnissen des Schäfers entsprechend, muß seine Kleidung besser und gewählter als die der Uebrigen erscheinen; er ist gleichsam der Patriarch des Festes. — Sein Alter giebt er selbst im Stück auf 83 Jahre an.

Der junge Schäfer dagegen ist der vollendete Clown; er hat

einige Familienähnlichkeit mit Lanzelot Gobbo. Dummheit, bei starker Einbildung auf seine Fähigkeiten und des Vaters Geld, Albernheit bei vermeintlicher Pfiffigkeit, dabei ein ungetrübtes Selbstbewußtsein machen ihn so recht zum Zielpunkt der Gaunereien und Scherze des Autolycus. Unter den übrigen Schäfern und Schäferinnen spielt er in vorlauter Weise den Aristokraten, den reichen Sohn. Seinem Vater gegenüber spielt er den höher Veranlagten, Klügeren; er imponirt ihm sogar theilweise damit. So entdeckt er namentlich mit außerordentlicher Schlauheit, daß Autolycus ein großer, einflußreicher Hofmann sein müsse, und treibt ihm so den Vater in's Netz. Die Aussicht auf den martervollen Tod, den Autolycus dem jungen Schäfer gnädigst in Aussicht stellt, muß ihm alle Fassung rauben; durch eine Bühnenweisung in meiner Bearbeitung schreibe ich Vater und Sohn vor, daß sie sich schreiend und heulend zu umhalsen haben. — In der urkomischen Scene, Akt V, Scene 2, wo er mit seinem Vater als neugebackener Edelmann, lächerlichkostbar ausstaffirt, auftritt, führt er das große Wort. In die hier fallenden Aeußerungen seiner Dummheit hat übrigens der Dichter seine gewohnheitsmäßigen Hiebe gegen Adel und Hof ergötzlich verflochten. Autolycus' unterthänige Bitten um Protektion heben den Stolz des neugebackenen Edelmanns auf die höchste Höhe. Ein Tropfen Wermuth fällt nur in den Becher seiner Freude durch das (durch Bühnenweisungen von mir speziell vorgeschriebene) unehrerbietige Gelächter des Volks, welches sich an der Comödie, die Autolycus mit beiden Dummköpfen spielt, weidlich ergötzt. Das Protektorspielen des Clowns ist die höchste Höhe seiner Leistung. Bei der ernsten Schlußhandlung verschwinden beide im Volk, ebenso wie Autolycus; in die allgemeine Spannung, Rührung, Freude bei Hermionen's Wiederbelebung darf kein komisches Element gemischt werden. So hat auch der Dichter mit feinem Takt den jungen Schäfer auf der Bühne in gar keine Berührung mit seine Adoptivschwester Perdita gebracht, noch läßt er Florizel die mindeste Notiz von ihm nehmen. Dagegen muß die derbe Natur seines Liebesverhältnisses zu Mopsa in einen schlagenden Contrast zu dem zarten, idyllischen Verhältniß zwischen Florizel und Perdita treten. Auch die anderen Schäferinnen protegirt der junge Schäfer; er kauft ihnen Allen etwas.

Eine tölpelhafte Ueberlegenheit trägt er überhaupt unausgesetzt zur Schau. Er wird Mitte der Zwanziger darzustellen sein, in der Kleidung durch geschmacklosen Putz vor den gewöhnlichen Schäfern sich auszeichnend.

Die Frauenrollen des Stücks umfassen zunächst eine Perle Shakespeare'scher Charakteristik, die edle Dulderin Hermione. Seinen rührendsten Bildern weiblicher Treue, namentlich der Imogen und Desdemona, reiht sie sich würdig an, eine der herrlichsten Aufgaben für eine begabte tragische Künstlerin. Die Rolle ist im Allgemeinen in der Auffassung nicht fehlzugreifen, wohl aber kann sie in der Darstellung sehr leicht hinter den hohen Anforderungen der Dichtung zurückbleiben. Hermione ist die Haupt- und Schicksalsrolle des Stücks; wo sie nicht vortrefflich besetzt werden kann, wage man sich an dessen Aufführung gar nicht heran.

Wie die Leontesrolle den Vergleich mit Othello, so fordert die Rolle der Hermione zum Vergleich mit Desdemona heraus. Beide sind gleich stark in der Liebe, in der Treue und im Dulden. Dagegen ist Hermione eine viel entschlossenere Natur, als Desdemona in ihrer rührenden Schwäche; das Bewußtsein ihrer Unschuld verleiht Hermione auch volle Kraft zur Vertheidigung derselben; der Schmerz drückt sie, aber erdrückt sie nicht. Ihr Dulden ist nicht Schwäche, Passivität; sie bekundet vielmehr große Charakterstärke und Consequenz und hat die Kraft, lange, lange Jahre ihr Leben in Einsamkeit zu begraben, einzig durch die Hoffnung auf Erfüllung eines Orakelspruchs aufrecht gehalten. Solches vermag nur die hohe, große Natur eines edlen Weibes. Hermione ist ein durch und durch selbstständiger Charakter, welcher genau weiß, was er sich und Anderen schuldig ist.

Hermionen's erstes Auftreten zeigt sie uns als aufrichtig liebende Gattin und liebenswürdige königliche Wirthin. Der Jugendfreund des theuren Gemahls, der auch ihr Freund im edlen Sinne des Wortes geworden, hat neun Monate bereits unter ihrem gastlichen Dache geweilt und will nun Abschied nehmen. Leontes' Bitten, die Abreise wenigstens noch kurze Zeit zu verzögern, haben nichts gefruchtet; er richtet selbst die folgenschwere, alles Unglück heraufbeschwörende Bitte an die Gattin, ihrerseits ihr besseres Glück beim Gastfreund

zu versuchen. Sie entspricht dem ausdrücklichen Wunsche des Gatten und setzt nun in so dringend-liebenswürdiger, schalkhafter (nicht koketter) Weise des Gemahls Bitten fort, treibt den Gast so in die Enge, daß dieser, will er nicht geradezu unhöflich erscheinen, nicht anders kann, als nachzugeben. Leontes hat (nach meiner Auffassung, die hier, wie schon erwähnt, von Dingelstedt abweicht) der Unterredung nicht zugehört, wohl aber aus der Entfernung freundliche Händedrücke, Blicke und dergleichen weibliche Nachhülfen bemerkt, die ihn jetzt, in Verbindung mit dem überraschend schnell von Hermione erfochtenen Sieg, wo seine eigene Ueberredungskunst nichts vermocht hatte, verletzen und stutzig machen. Die Freude über diesen Sieg hat umgekehrt die heitere Stimmung der Königin und ihre Freundschaft für den nachgiebigen Polyxenes noch erhöht; sie giebt diesen Gefühlen in ihrer Arglosigkeit durch Wort und Mimik ferneren, sogar noch erhöhten Ausdruck, der den im König einmal entzündeten Funken der Eifersucht rasch zur verzehrenden Flamme anfacht. Als der König endlich seine Bewegung nicht mehr bemeistern kann und sein seltsames Gebahren ihre und Polyxenes' Aufmerksamkeit erregt, glaubt sie ihn nur von einem körperlichen Unwohlsein befallen; keine Ahnung der wahren Ursache dämmert noch in ihr auf, so daß sie (was, falls sie eine solche Ahnung gehabt hätte, eine unvorsichtige Provocation gewesen wäre) ruhig einen Spaziergang mit dem Freund antritt (zu dem übrigens der König selbst die Veranlassung giebt), und somit die eifersüchtigen Regungen des Leontes noch höher steigert.

Das Spiel Hermionen's in dieser Eingangsscene ergiebt sich im Allgemeinen aus Wort und Handlung ganz von selbst. Und doch besteht hier eine außerordentliche Schwierigkeit, in Betonung und Mimik die richtige Grenze inne zu halten. Insbesondere gilt dies von der Mimik, da sie gerade, wie aus den selbstquälerischen Uebertreibungen in den Monologen des Leontes und seinen Mittheilungen an Camillo hervorgeht, den Hauptstoff für den Argwohn des Königs hergeben muß. Thut die Künstlerin (denn sie, nicht Polyxenes, ergreift die Initiative der Vertraulichkeiten) hierin zuviel, überschreitet sie im Mindesten im Händedrücken, schalkhaften Drohen, freundlichen Nicken, Anlehnen, Arm in Arm wandeln u. s. w. die

Grenzen der im näheren Verkehr mit befreundeten Männern der gebildeten Frau überhaupt gestatteten Vertraulichkeit; mischt sich nur ein Gran von Absicht, von Koketterie, oder gar von Sinnlichkeit in Hermionen's Benehmen gegen Polyxenes, so wird hierdurch diese entscheidende Expositionsscene zum Gegentheil des vom Dichter beabsichtigten Eindrucks auf die Zuschauer verkehrt. Ließe sich Hermione z. B., wie Gervinus annimmt, von Polyxenes küssen, so könnte Niemand die Eifersucht und den Unwillen des Leontes unbegründet finden.

Für Hermione, für das Weib, dem Zurückhaltung geboten ist, erscheint die Aufgabe noch schwieriger, als für Polyxenes. Beider Zusammenspiel muß aber jedenfalls mit außerordentlicher Feinheit und Präcision eingeübt, nichts dabei der Improvisation des Zufalls überlassen werden. In allen folgenden Auftritten mag Hermione zu viel oder zu wenig thun, hier oder dort hinter der Höhe der Aufgabe zurück bleiben, — es wird den Zuschauer die Situation nicht verkennen lassen. Allein in der Eröffnungsscene kann sie durch verfehltes Spiel des Leontes' Eifersucht nicht als Ausgeburt einer kranken Phantasie, sondern als vollberechtigt erscheinen lassen, kann dem ganzen ferneren Verlauf der Handlung die Basis entziehen, oder vielmehr eine unrichtige Grundlage unterschieben.

Im zweiten Akt finden wir Hermione mit ihren Frauen und ihrem Söhnchen in ihrem Gemach wieder, in einer durch die „interessanten Umstände" motivirten Mattigkeit und Erschöpfung, auf einem Ruhebett, halb liegend, halb sitzend. Das sie belustigende Kind überweist sie zuerst der Sorge der Hofdamen; als diese aber neckend von einem neuen Prinzchen zu sprechen anfangen, ruft sie das Kind wieder zu sich und läßt sich von ihm ein „Wintermärchen" (Anspielung auf den Tittel des Stücks) erzählen, was der Künstlerin Gelegenheit geben wird, ein reizendes Bild von Mutterzärtlichkeit vorzuführen. In diese trauliche Familienscene bricht nun plötzlich Leontes herein, in frischer Wuth über die ihm eben gemeldete Flucht Polyxenes' und Camillo's. Rücksichtslos, ohne die Gegenwart der Frauen zu achten, giebt er seiner Aufregung und Wuth über die Flüchtigen den schärfsten Ausdruck, dem die Königin mit steigendem Entsetzen zuhört. Dann plötzlich wendet Leontes seinen

ganzen Zorn gegen die Königin. Sie, die bis dahin keine Ahnung von dem aufgestiegenen Unwetter, von den Ursachen des Zornes ihres Gatten gehabt, sieht sich plötzlich, ohne alle Einleitung oder Vorbereitung, mit den gröbsten Beschimpfungen überhäuft. Das Kind wird ihr, die bleich und sprachlos aufgestanden war, entrissen. „Was ist das? Scherz?" ist der erste Ausruf, der sich ihren Lippen entringt; als Antwort dient eine höhnende Anrede an seine Begleiter, die schöne „Ehebrecherin" zu betrachten. Die Bodenlosigkeit der Anklage verleiht ihr, trotz der Ueberraschung, die Würde der in Gegenwart ihres ganzen Hofes beleidigten Frau und Königin rasch wieder. Sie nennt den, der so spräche, mit edler Festigkeit einen ausgemachten Schurken, fügt dann aber mild, wie einem Kranken gegenüber, die einfachen Worte hinzu: „Ihr, mein Gemahl, irrt Euch." Jetzt erst vernimmt sie aus den fortgesetzten höhnischen Schmähungen des Leontes, daß er sie des sträflichen Einverständnisses mit Polyxenes beschuldigt, was ihr grenzenloses, mimisch stark zu markirendes Staunen erregt. Noch eine Betheuerung ihrer Unschuld, noch ein wehmüthiger Appel an sein Herz, dann ergiebt sie sich hoheitsvoll mit frommer Sanftmuth in ihr Schicksal. Sie „weint nicht so schnell, wie ihr Geschlecht", sie tröstet selbst die weinenden Frauen in einer Anrede, die Schiller beim letzten Abschied der Maria Stuart vorgeschwebt haben mag. Mit Milde und Rührung nimmt sie Abschied vom König und geht ruhig, nachdem sie auf die Erwiderung eines langen, wehmüthigen Abschiedsblickes vergebens gewartet, dem Kerker entgegen. Nur eine große Seele vermag unverschuldetes Leid so groß zu tragen.

In der großen Gerichtsscene, Akt III, Scene 1, wo sie in mancher Beziehung an Katharinen's Haltung in „Heinrich VIII." erinnert, erscheint Hermione blaß und abgehärmt, aber fest und königlich. Die Würde ist ihre Signatur in dieser Scene; die arme Gefangene ist mehr Königin, übt mehr Einfluß auf die ganze Umgebung, als der tyrannische Gatte mit all' seiner Macht und seinem Zorn. Den Jubel des Volks beachtet sie aber in dieser Lage nicht; sie bleibt regungslos, bis die Anklage verlesen ist. Ihre nun folgende Vertheidigungsrede ist ein Meisterstück der

Rhetorik in Einfachheit und Würde. Ergreifend schildert sie ihre entsetzliche Lage, beruft sich beim König selbst auf ihr untadelhaftes Vorleben und schließt mit tief ergreifender Betheuerung ihrer Unschuld. Mit Festigkeit weist sie sodann den Vorwurf unverschämten Leugnens zurück und giebt ihren Freundschaftsgefühlen für Polyxenes einen offenen, edlen, in solcher Situation selbst kühnen Ausdruck, sowie sie auch warm für Camillo eintritt. Der sichtliche Eindruck ihrer Rede auf das Volk und seine Umgebung steigert die Wuth des Königs immer mehr, und er wirft ihr zuletzt die nackte Androhung des Todes in's Gesicht, dem Spruch des Gerichts vorgreifend. In ihrer Antwort erreicht die Hoheit ihres Denkens und Fühlens den höchsten Ausdruck. Sie wünscht den Tod, als Erlöser von all' dem Unglück, das sie betroffen und herzbrechend schildert, selbst herbei. Einzig ihre Ehre gebietet ihr die Freisprechung zu wünschen. Furchtlos und mit mächtig erhobener Stimme legt sie Berufung ein auf den Ausspruch des delphischen Gottes.

Der Spruch bringt ihr über und über die Freisprechung, die Herstellung ihrer Ehre. Unbeweglich, in Mitten des ungeheuren, selbst den Gerichtshof ergreifenden Jubels, inmitten ihrer Frauen, die ihr weinend vor Freude zu Füßen sinken, blickt sie zum Himmel und dankt dem rettenden Gotte mit einfachen Worten. Aber von dem Gipfel des berauschenden Erfolgs schleudert sie schon der nächste Augenblick wieder in die jähe Tiefe noch größeren Schmerzes: ihr einziger, geliebter Sohn ist aus Kummer über der Mutter Elend, der Eltern Zwist, gestorben. Mit einem halblauten Schrei bricht sie ohnmächtig zusammen und wird für todt weggetragen.

Erst nach sechszehn Jahren, welche die Todtgeglaubte im Schutze ihrer treuen Freundin Paulina in tiefster Einsamkeit verlebt hatte, mit festem Vertrauen der vom Orakel in Aussicht gestellten Wiederauffindung der verlorenen Tochter harrend, erblicken wir sie wieder als Mittelpunkt einer der ergreifendsten Scenen, welche die Bühne kennt. Der Dichter hat durch das ganze Stück mit feinem Takt selbst die leiseste Anspielung auf die Möglichkeit dieser Lösung vermieden, um den Zuschauer gleichsam ebenso zu überraschen, wie die Theilnehmer der Handlung. Paulina, die einzige Mitwisserin des

Geheimnisses, hat Hermionen's Wiedereinführung in's Leben in Scene gesetzt, wie dies überraschender und zugleich imposanter und feierlicher nicht gedacht werden könnte. Als antikes Steinbild, in edler, einfacher Stellung, erblicken sie die erstaunten und gerührten Augen der Ihrigen wieder. Die Aehnlichkeit, die Lebenswahrheit erregt immer steigendes Erstaunen, bis endlich Paulina's feierliche Aufforderung den Stein belebt. Die Arme lösen, die Augen, die Lippen bewegen sich, und endlich steigt sie, in majestätischer Plastik, an der Hand ihrer treuen Freundin Paulina (bei Dingelstedt von Leontes und Polyxenes) langsam von Piedestal herab, auf den in sprachloser, seliger Ueberraschung dastehenden Gatten zu. Langsam und feierlich öffnet sie ihm die Arme zu einer langen, innigen Umschlingung; dann reicht sie stumm dem vielgeprüften Freunde die Hand. Und als nun Paulina ihr das langverlorene, theure Kind zuführt, Perdita schluchzend zu ihren Füßen liegt, da öffnen sich ihre Lippen zu feierlichem Segenswort, und als Mittelpunkt einer Gruppe „seliger Gewinner", die alle an ihrem Blick hangen, schließt das Stück*).

So einfach diese Schlußscene ist, so bedarf sie doch der höchsten Kunst-Vollendung in Hermionen's Spiel. Sie muß gleichsam, auch nach ihrer Wiederbelebung, nur ein belebtes Marmorbild darstellen, wenige langsame, große Bewegungen, edle, plastische Stellungen, deren jede einzelne wieder ein Vorbild für den bildenden Künstler sein könnte.

Dingelstedt stellt Hermione als Statue von weißem Marmor dar. Nach des Dichters Intention sollte es eine bemalte Statue sein, indem von Paulina mehrfach der noch nicht trockenen Farben gedacht wird. Mrs. Jameson befürwortet diese Darstellung; sie läßt sich auch sicherlich als wirkungsvoll denken, würde jedoch wahrscheinlich hinter der Wirkung des weißen Marmors zurückbleiben, die ich demnach auch befürworte.

---

*) Götter, blickt herab
Und Gnade gießt aus euren heil'gen Schalen
Auf meiner Tochter Haupt!

Damit schließt meine Bearbeitung, alle nachfolgenden Reden streichend.

So endigt die Rolle gleichsam in einer Apotheose Hermionen's. Daß Shakespeare hier den „frohen Ausgang" ersann, ist die glücklichste, wohlthuendste Veränderung des Novellenstoffs von Greene. Hermionen's hoher Schönheit und Anmuth wird vielfach im Stück gedacht. Eine majestätische, plastisch schöne Figur ist Vorbedingung einer wirkungsvollen Besetzung der Rolle, welche Künstlerinnen ersten Ranges, aber nur diesen, Momente zur Entfaltung der höchsten rhetorischen und mimischen Kunstleistungen bietet, welche die Bühne kennt.

Hermione wird im Beginn des Stücks als schöne, junge Frau, etwa in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, darzustellen sein. In der Schlußscene ist sie allerdings thatsächlich sechszehn Jahre älter, und Leontes entdeckt an ihr „mehr Falten", ein störender Realismus des Originals, den meine Bearbeitung beseitigt hat. Dieser wirkliche Altersunterschied wird indeß bei der Umwandlung in ein Marmorbild im Wesentlichen verschwinden, muß jedoch immerhin seinen gemäßigten Ausdruck finden.

Eine bedeutende Aufgabe, größer, als die irgend einer der so zahlreichen Freundinnen und Vertrauten Shakespeare'scher Heldinnen, hat der Dichter der muthigen Gattin des Antigonus, Paulina, zugewiesen. Sie verbindet eine rasche, tapfere Zunge, ein überhitziges Temperament, mit einem gleich tapferen Herzen. Das ihrer geliebten Fürstin angethane Unrecht könnte, ihr selbst angethan, nicht ärger in ihrer Seele brennen. Gleich der erste Auftritt, Akt II, Sc. 1, wo sie die herbeigerufene Kammerfrau Hermionen's befragt, giebt uns ein vollständiges Bild von ihrem unerschrockenen Gerechtigkeitssinn. Hier bereits kündigt sie die „Worte heil'gen Zornes" an, welche der König in der nächsten Scene so rückhaltslos zu hören bekommt, daß er, vor Wuth schäumend, einmal über das anderemal befiehlt, sie hinauszuwerfen, und den Gatten Antigonus grimmig verhöhnt, daß er den „Weiberkobold" nicht zu zügeln vermöge. Paulina folgte hierin lediglich dem Drange ihres guten Herzens, nicht der Vernunft und ruhigen Ueberlegung, da diese übergroße Reizung des Königs nur dessen Wuth auf das vor ihn hingelegte arme Kind vergrößert und erst den Beschluß seiner Tödtung, dann seiner Aussetzung zur Folge hat.

Noch weit heftiger ist ihr Ausbruch gegen den König, als sie ihm in der Gerichtsscene, A. III, Sc. 1, die Tödtung der Königin vorwirft und Rache auf ihn herabruft. Als aber bald darauf der König (wie meine Bühnenweisung vorschreibt) unter der Last des Schmerzes körperlich zusammenbricht, erwacht sofort ihr gutes Herz. Sie sieht ein, daß sie zu weit gegangen ist, bereut nun selbst dem reuigen König gegenüber.

Im letzten Akt, A. V, Sc. 1, sehen wir sie, mit dem König gealtert, als dessen treue Gefährtin und Freundin wieder. Ihr Amt ist, sein Andenken an die vermeintlich gestorbene, in Wirklichkeit aber von ihr verborgen gehaltene Königin wach zu erhalten, ihn namentlich von einer zweiten Heirath, welche die übrige Umgebung des Königs wünscht, mit Hinweis auf den Orakelspruch, abzuhalten. Diese hohen Aufgaben haben das heftige Temperament gemildert und in Würde umgewandelt.

In der Schlußscene erndtet sie dann den Lohn ihrer Treue und Beharrlichkeit. Der Triumph, den sie nach sechszehnjähriger Beharrlichkeit feiert, giebt ihr Weihe und Würde. In der feierlichen Beschwörung an die Statue ist kein Anklang, keine Erinnerung mehr an die frühere überschnelle Zunge. Ihr gebührt der Triumph, Hermionen vom Piedestal herab zu helfen und sie wieder in Leontes' Arme zu führen.

Paulina ist hiernach nicht bloß eine für die Bühnenwirkung des Stücks wichtige, sondern auch ziemlich schwierige weibliche Charakterrolle. Sie streift allerdings im ersten Theil der Handlung an das Mannweib, an das Unschöne, Unzarte. Allein die Heiligkeit ihres Zornes, die Gerechtigkeit der vertretenen Sache, stellen ihr dafür in den Herzen der Hörer einen Freibrief aus. Die hohe Auffassung ihrer ethischen Aufgabe wird den Ton der „keifenden Frau" nicht aufkommen lassen. Ueberdies ist es Aufgabe der Bearbeitung, die heftigsten, nach unserem verfeinerten Gefühl geradezu unweiblichen Stellen (wenn sie z. B. mit ihren Nägeln droht) auszumerzen.

Ihr Verhältniß zu ihrem Gatten kommt dramatisch nicht weiter zum Ausdruck, als daß sie sich durch ihn nur vom Bösen abhalten, nicht im Guten zügeln läßt. — Paulina wird etwa zehn Jahre

älter, als die Königin, darzustellen sein, stark, kräftig, mit sonorer Stimme und, im ersten Theil der Handlung, von hastiger Beweglichkeit und großer mimischer Erregtheit. Im letzten Akt ist sie eine würdige Matrone, deren Haare zu ergrauen beginnen. Es ist bei der Darstellung wohl zu beachten, daß Paulina eine hohe Hofstellung einnimmt, gleichsam die Oberhofmeisterin der Königin; sie muß demnach äußerlich als vornehme Dame erscheinen, was ich namentlich für ihr Auftreten im zweiten Akt nothwendig halte.

Die dritte bedeutende Frauenrolle dieses Stücks ist die Tochter Hermionen's, die liebliche Perdita. Wie mit poetischem Hauch umgossen, bildet sie den Mittelpunkt des Schäferidyll's, womit der Dichter die Weiterentwickelung der rauhen, herben Haupthandlung unterbrochen hat. Perdita ist ein unendlich anmuthiges Gemälde, so rein und zart, wie unser Dichter kaum ein schöneres geschaffen. Wie in den Söhnen Cymbelin's, so leben auch in ihr, ihr selbst unbewußt, die angeborene Hoheit und Delikatesse des Königskindes, welche überall in reizend naiver Weise, in Haltung, wie in Sprache, das Wesen der Schäferin durchbrechen. Ihr reines, inniges Verhältniß zu Florizel ward schon oben charakterisirt. Das Eingangsgespräch, wo sie, als Königin der Blumen verkleidet, ihren theuren Florizel begrüßt, gewährt den vollen Einblick in dies reizende Verhältniß. Sie nennt Florizel „gnäd'ger Herr", erröthet über das Herausputzen „der niederen Magd, gleich einer Göttin". Und dann denkt sie mit Besorgniß und Furcht des Abstandes ihres beiderseitigen Standes, der Möglichkeit einer Entdeckung durch den Vater. Aber durch alle diese und die künftigen Gespräche, insbesondere auch mit dem verkleideten Vater Florizel's, weht gleichzeitig ein natürliches Gefühl der geistigen Ebenbürtigkeit. Sie fühlt sich nicht in ihrem Wesen, nur in ihrem Stand niedriger, als Florizel; sie beansprucht instinktiv die Gleichberechtigung vor dem Richterstuhl des Herzens, der Seele, wenn sie auch den geselligen Abstand fühlt und sich seinen Consequenzen beugt. Diese conventionellen Schranken fürchtet sie nur als thatsächliches Hinderniß ihrer ehelichen Verbindung (die bei beiden, wie bei Romeo und Julia, stets als selbstverständliches Ziel ihres Liebesverhältnisses in den Vordergrund gestellt wird), ohne daß sie ihre Rechtmäßigkeit anerkennt. In ihrer

Verkleidung als Blumengöttin fühlt sie sich unwillkürlich gehoben: „sicherlich, dies prächtige Kleid verwandelt meinen Sinn.“ Auf die Vertheilung der Blumen, welche insbesondere ihr natürliches Widerstreben gegen alles Falsche, Geschminkte hervortreten läßt, und wobei sie Polyxenes und Camillo, trotz des Vorurtheils, mit dem sie hergekommen, förmlich bezaubert, folgt schließlich die Scene zwischen Vater und Sohn, welche Seitens des Vaters mit den heftigsten Drohungen für Beide, falls sie ihr Verhältniß fortsetzen würden, endigt. Die Rede Perdita's, nachdem er im Zorn weggegangen, liefert der Darstellerin den Schlüssel für ihre ganze Haltung. Sie fühlt sich wohl tief getroffen von dem Schlage, will Florizel großmüthig entsagen; aber das Toben des Königs, bei dem nur der Standesunterschied maßgebend war, während er der Persönlichkeit als solcher gehuldigt hatte, enthielt nichts Ueberzeugendes für sie. Sie war nicht sehr erschreckt, sagt sie, wollte ein, zwei Mal schon reden und ihm offen sagen:

Dieselbe Sonn', an seinem Hofe leuchtend,
Verberg' ihr Antlitz nicht vor unsrer Hütte
Und schau' auf Beide gleich.

Die Hoheit und Vornehmheit der Gesinnung, die unbewußt in ihr schlummern, kann nicht schöneren, würdigeren Ausdruck finden, als indem sie dem zürnenden König ruhig, unschuldsvoll in's Auge blickt. Es ist Hermionen's Charakter, Sanftmuth mit Festigkeit vermählt, der hier aus Perdita's Augen strahlen muß. Als Florizel nun auf ihr großmüthiges Entsagen nicht eingeht, sondern in feierlichster Weise in Gegenwart Camillo's seinen Schwur der Treue erneuert, sinkt sie an seine Brust und folgt ihm ohne Widerstreben in die Ferne.

Im letzten Akt sehen wir dann, Sc. 1, das flüchtige Paar vor Leontes erscheinen, Perdita als Prinzessin gekleidet. Der Dichter leiht ihr hierbei keine Worte; holde Scham und Verlegenheit schließen ihr in dieser falschen Situation den Mund. Als dann ihr Geheimniß entdeckt wird, unterstützt sie mimisch die Bitten Florizel's an Leontes, zu dem sie sich ebenso instinktiv hingezogen fühlt, als dieser zu ihr.

In der großen Schlußscene, bei Enthüllung der Statue der

geliebten, todtgeglaubten Mutter, tritt Perdita als die wiedergefundene Tochter des Leontes auf; tiefe Trauer deckt ihr ganzes Wesen. Beim Anblick des Standbildes der geliebten Mutter zerfließt sie erst in Schmerz und Rührung; dann blickt sie, wie versteinert, unausgesetzt nach demselben hin. Der Dichter legt ihr hierbei nur wenige Worte in den Mund, welche sie in überströmendem Gefühl aushaucht. Die Ueberraschung und Wonne bei der Wiederbelebung Hermionen's äußern sich in so natürlicher, als ergreifenden Weise, bis sie in unaussprechlicher Freude und Rührung, zur Seite ihres geliebten Florizel, zu den Füßen der Mutter niedersinkt. Alles Theatralische muß in diesem letzten Auftreten streng vermieden werden.

Perdita ist eine der reizendsten Aufgaben für eine jugendliche, naive Liebhaberin, wiewohl die gewöhnliche Routine hier nicht ausreicht, und die feinste Charakterzeichnung erforderlich wird. Dem ihr angeborenen Adel der Gesinnung muß eine angeborene Vornehmheit und Grazie des Auftretens, der Bewegung, entsprechen. Die höchste Natürlichkeit, nichts Falsches, Gemachtes, schmücken Perdita, dieses Urbild holder Anmuth, lieblicher Unschuld. Erröthen und Verlegenheit kleiden ihr ebenso reizend, wie das ruhige, sinnige Gespräch. Der Dichter giebt ihr sechszehn Jahre, welche das Aussehen der Darstellerin möglichst nicht überschreiten sollte. Die Naivetät naturwüchsig, nicht erkünstelt erscheinen zu lassen, sei die Hauptsorge der Darstellerin. Demnächst hängt der Erfolg der Rolle zu einem großen Theil von ihrem Zusammenspiel mit Florizel ab, welches, insbesondere auch in seinem mimischen Theil, sehr fein und mannigfaltig herausgearbeitet werden muß, so namentlich auch während ihres langen, stummen Zusammenseins in der Hausirer-Scene, — eine Pause, die sie, bald lustwandelnd, bald traulich zusammensitzend, aber stets in lebhaftester Unterhaltung, ausfüllen müssen. Der hohen mimischen Aufgaben im letzten Akt ist bereits gedacht.

Mit Emilia, der treuen Kammerfrau Hermionen's, den scherzenden Hofdamen, A. II, Sc. 2, und Mopsa, der derben, bäuerischen Dirne, des jungen Schäfers Geliebte oder Braut, schließt dann die Reihe der weiblichen Charaktere ab. Die letztere Rolle verträgt eine ziemliche Chargirung in der Richtung der Dummheit, um sie der Rolle ihres Clown-Geliebten gleichwerthig zu machen. Töl-

pische Zärtlichkeit, bäuerische, derbe Neckereien müssen überhaupt mimisch in das Schafschurfest eingestreut werden.

Wirft man einen Blick rückwärts über alle diese Charakterbilder, so gewahrt man eine Eigenthümlichkeit, die das „Wintermärchen" von allen ernsteren Stücken Shakespeare's unterscheidet. Faßt man nämlich Leontes bloß als einen verirrten, ursprünglich edlen Menschen, und Autolycus zwar als Lump, aber doch nicht als wirklich schlecht oder boshaft auf, so enthält das ganze Stück ausnahmslos nur gute Menschen, mit vollständigem Ausschluß aller Bösewichte, Intriguanten, selbst der gewohnheitsmäßigen, speichelleckerischen Hofschranzen. Es geht hieraus jedenfalls nichts weniger hervor, als eine Bestätigung der oft gehörten Ansicht über Shakespeare's Menschenverachtung und Verbitterung gegen Ende seiner dichterischen Laufbahn. Gerade das Gegentheil scheint der Fall, und strahlen insbesondere die Frauencharaktere dieses Stücks sämmtlich in ungetrübter Reinheit.

Die Besetzung des Stücks ist nicht schwierig, sobald man die Rollen der Hermione und des Leontes in guten Händen weiß. Perdita, Paulina, Florizel und Autolycus verlangen demnächst tüchtige Kräfte; für die übrigen Rollen finden sich die Darsteller leichter. Die Wirkung des Stücks hängt übrigens, außer von den Leistungen der Hauptdarsteller, zu einem wesentlichen Theil vom Arrangement und Ensemble der Hauptscenen ab.

Die in meiner Bearbeitung dieses Stücks besonders zahlreichen und sorgsam behandelten Bühnenweisungen ergänzen überall die allgemeiner gehaltenen Schilderungen der einzelnen Charaktere und bilden deren nothwendiges Complement.

Die Inscenirung und Einübung des „Wintermärchens" bieten ziemlich schwierige Aufgaben, die sorgfältig gelöst sein wollen. Dies gilt weniger von häufigem oder schwierigem scenischen Wechsel, da meine Bearbeitung im Ganzen nur in 7 Scenen zerfällt, und der Zwischenvorhang sogar in diesem Stück vollkommen entbehrlich wird;

die Schwierigkeiten sind vielmehr, wie wir sehen werden, intensiver Natur und beanspruchen große Kunst des Regisseurs.

Akt I, desgleichen Akt II, Sc. 2, spielen in einem königlich ausgestatteten Zimmer des Palastes. Man giebt demselben am besten, da sich ein Theil der Personen mitunter im Hintergrund aufzuhalten hat, eine ziemlich große Tiefe und scheidet es womöglich in zwei Abtheilungen, wovon die hintere, eine oder zwei Stufen erhöht, durch eine Säulenstellung von der vorderen geschieden werden kann.

Akt II, Scene 1, spielt im reich und behaglich ausgestatteten Frauengemach der Königin. Die Bühne bedarf keiner großen Tiefe, so daß der Uebergang zu dem tiefen Zimmer des ersten Aktes, worin auch A. II, Sc. 2 spielt, leicht, ohne Fall des Zwischenvorhangs, bewerkstelligt werden kann.

Akt III, die Gerichtsscene, erfordert eine ganz tiefe Bühne und ein höchst sorgfältiges Arrangement. Kean und Dingelstedt verlegen die Scene unter freien Himmel in das alte Amphitheater von Syracus. Diese Einrichtung ist höchst wirksam und malerisch und dürfte nur das einzige Bedenken hervorrufen, ob nicht den Comparsen, die als Zuschauer den ganzen, in Sitzen ansteigenden Halbkreis des Amphitheaters füllen, ein zu großer und hervorragender Platz eingeräumt sei, so daß, namentlich da die Massen fortwährend in mimischer Bewegung gehalten werden sollen, die Aufmerksamkeit der Zuhörer vielleicht etwas zu stark vom Mittelpunkt der Handlung abgelenkt werden dürfte. Ich gebe, wie gesagt, dieses Bedenken nur als ein untergeordnetes und schlage die nachfolgend beschriebene Einrichtung im Wesentlichen nur im Sinne scenischer Vereinfachung vor, die namentlich kleineren Bühnen und solchen, die nicht über eine sehr große Comparserie verfügen, willkommen sein dürfte.

Mein Vorschlag geht dahin, an Stelle des Amphitheaters die alte griechisch-römische Gerichtshalle, die Basilika, zu setzen, deren Mittelschiff übrigens auch unbedeckt zu sein pflegte. Hierbei tritt im Hintergrund die weit kleinere, nur ein bis zwei Stufen erhöhte Tribuna an die Stelle des die ganze Breite der Bühne füllenden, in Sitzen ansteigenden Halbrunds des Amphitheaters. In der halbkreisförmigen Nische der Tribuna würden an den Wänden Bewaffnete, vor ihnen, auf niedrigen Sitzen, die Richter Platz nehmen, in

der Mitte der Oberrichter, als Vorsitzender, vor einer kleinen Tafel, links die Gerichtsschreiber, rechts die Gerichtsboten. Im Vordergrund rechts, auf erhöhter Estrade, der König mit seinen Edlen und Gefolge, links, auf niedrigen Sitzen, die Königin mit ihren Damen. Die Zuschauer rechts und links auf ansteigenden Bankreihen, hinter den Sitzen des Königs beziehungsweise der Königin. Vor den untersten, durch Schranken abgetrennten Reihen der Zuschauer, stehen ebenfalls Bewaffnete. Die zuletzt eintretenden Priester nebst Cleomenes und Dion, würden sich vor der Tribuna aufstellen; die beiden Genannten vor der Reihe der Priester. Die Zugänge für den Hof und die Königin sind ganz vorn links und rechts aus der ersten Coulisse, die Zugänge der Zuschauer ganz hinten links und rechts aus der Coulisse. — Diese Einrichtung ist sehr einfach, und dabei die Totalwirkung der Scene nicht in so hohem Grade von den mimischen Leistungen der Comparserie abhängig, als bei der Kean-Dingelstedt'schen.

Auf Grundlage dieser oder jener Einrichtung muß nun diese hocheffektvolle Scene mit der höchsten Sorgfalt und feinstem Verständniß eingeübt werden. Beim Aufgang des Vorhangs ist das Volk bereits auf seinen Plätzen in lebhaftester Bewegung, mit entsprechendem Lärm und entsprechenden Ausrufungen; desgleichen sind die Bewaffneten in der Tribuna und vor den Schranken der Zuhörer bereits aufgestellt. Es erfolgen nun nach und nach der Eintritt des Gerichtspersonals, dann des königlichen Hofes, später der Königin und ihres weiblichen Gefolges und zuletzt der Priester mit den Sendboten des Orakels. Sämmtliche Theilnehmer erscheinen in höchster Festtracht, der König mit Purpurmantel, Krone und Stab; die Königin trägt zwar auch die Krone oder einen bekrönten Goldreif, ist aber sonst in einfaches Weiß gekleidet. Jeder einzelne Aufzug wird entsprechend von Gefolge, Bewaffneten, Lictoren, Knaben, Mädchen, Dienern, Musikern u. s. w. escortirt, überhaupt das reiche und imposante Ceremoniell einer altklassischen Staatsaktion entfaltet. Die Gerichtshandlung selbst muß in würdigen, bedeutenden Formen vor sich gehen. Gleich wichtig und weit schwieriger zu arrangiren ist aber die Bewegung des Ganzen. Meine Bühnenweisungen schreiben die Hauptmomente dieser Bewegung vor, die abwechselnd

in der ruhigeren Haltung, höchsten Spannung, Aufmerksamkeit oder Theilnahme und in den lebhaft bewegten, verschiedenartigen Gefühlsäußerungen zum Ausdruck gelangen muß, deren oberste die allgemeine Parteinahme für die unglückliche Königin ist. Ohne diesen lebendigen Hintergrund, der den Eindruck der Reden oder Vorgänge drastisch abspiegelt, kann die Gerichtsscene unmöglich zu voller Wirkung gelangen, trotz virtuoser Leistung der Hauptdarsteller.

Akt IV, die Wald-Idylle, beansprucht ebenfalls eine tiefe Bühne. Eine reizende Waldlandschaft, im Hintergrund Felsen und bewaldete Höhen, die gegen den freien, zum Schafschurfest mit Guirlanden festlich geschmückten lichten Vorderraum hin in Hügelwellen, über welche die Zugänge stattfinden, abfallen. Hier spaziren Florizel und Perdita umher, hier lagern sich die Zuschauer der Tänze und Lustbarkeiten. Bäume, Büsche, Felsen, Stege, Ruheplätze und überhaupt die gewöhnlichen Requisiten der Waldlandschaft, müssen geschmackvoll und zweckmäßig hergerichtet und vertheilt werden. — Das Fest der Schäfer und Schäferinnen, die Vertheilung der Blumen durch Perdita, das fröhliche Gedränge um den Hausirer, die ländlichen Tänze und Aufzüge, wobei das Balletartige*) entschieden zu vermeiden ist, müssen den Charakter bäuerischer Lustbarkeiten tragen, ohne ängstliche Rücksichtnahme auf die Zeit der Handlung. Das fröhliche Treiben der Jungen und Alten (auch Kinder dürfen nicht fehlen) muß im Ganzen, wie in einzelnen Gruppen, bis zu dem vom jungen Schäfer, Mopsa und Autolycus angeführten Abzug, unausgesetzt in Bewegung gehalten und mit den Eigenthümlichkeiten ländlichen Lebens in Einklang erhalten werden. Die Galanterie der Schäfer, die ländliche Koketterie der Dirnen, müssen insbesondere vielfach paar- oder gruppenweise zum Ausdruck gelangen, — überall Lust, Fröhlichkeit, Leben, keine Sentimentalität eines romantischen Schäferidylls.

---

*) Ch. Kean legt hier Satyrtänze ein, wie sie auf den altgriechischen Bacchusfesten, Dionysien, aufgeführt worden seien. Shakespeare mag vielleicht etwas Aehnliches mit seinen zwölf, als Satyrn verkleideten Bauern im Sinn gehabt haben, die aber ohne Zweifel nur die herkömmlichen altenglischen Rüpeltänze aufführten.

Akt V, Scene 1, würde anstandslos in das Zimmer der Eingangsscene verlegt werden können, wenn dasselbe nicht zu tief wäre, um den vorherigen Aufbau von Paulinen's Landhaus zu gestatten; man wählt also hier lieber, um den Zwischenvorhang zu vermeiden, ein gewöhnliches Zimmer von geringerer Tiefe.

Die Schlußscene, welche im Eingang den Schauplatz der Mittheilungen Dion's und der Neckereien der beiden geadelten Schäfer durch Autolycus und das Volk bildet, habe ich in einen von majestätischen Bäumen gebildeten Hain verlegt. Links in der Coulisse das einsame Landhaus der Paulina; anstoßend an dasselbe, den hinteren Abschluß der mäßig tiefen Bühne bildend, ein Säulengang mit massiver Rückwand, deren Mitte eine durch einen Vorhang gedeckte Rotunde oder Nische bildet. Hierin befindet sich die Statue auf mäßig hohem Piedestal. Das Innere der Statue ist pompejanisch braun gemalt, um die Marmorstatue wirksam zu heben. Die Bearbeitung kürzt zwar die Reden während der Betrachtung der Statue wesentlich ab; dennoch wird es gerathen sein, der Darstellerin der Hermione eine bequeme, plastische Stellung mit einfach drapirtem Gewand zu geben, in welcher sie ohne Anstrengung in Unbeweglichkeit verharren kann. Am besten dürfte sich hierzu eine zu ihrer Rechten angebrachte, abgestumpfte Säule eignen, auf welche sie den rechten Ellbogen stützt, während ihre linke Hand die rechte umschließt. Den Beginn der Bewegung würde das Herabsinken der linken Hand zu bilden haben; dann ein Aufschlagen des Blicks, verbunden mit einer leichten Aufwärtsbewegung des Kopfes; schließlich reicht sie Paulinen die rechte Hand und schreitet, von ihr geführt, langsam und feierlich vom Piedestal herab und auf den etwas zur Seite, aber nur wenige Schritte entfernt, stehenden Leontes zu. Diesen Platz wechselt sie dann nicht mehr, bis zum Fall des Vorhangs. Eine warme Abendsonnenbeleuchtung dürfte der äußeren Wirkung der Statuen-Scene sehr zu Hülfe kommen.

Die Einübung dieser Scene ist gleich schwierig, wie die der Gerichtshandlung. Sie ist von mir, ebenso wie jene, als eine öffentliche aufgefaßt. Die Theilnahme des links und rechts vor den Coulissen vertheilten, nicht allzu zahlreichen Volks ist jedoch

keine lebhafte, äußerlich bewegte, sondern beschränkt sich auf die zwar mannigfaltige, aber einfache Mimik der staunenden Bewunderung, des halb abergläubischen Schreckens, bei der Belebung der Statue, und schließlich auf Aeußerungen gerührter, theilnehmender Freude. Die wesentlichen Träger des Eindrucks dieser Scene sind, nächst Hermione, Leontes und Perdita, Paulina und Polyxenes, in zweiter Linie Florizel und Camillo, in dritter die übrigen Angehörigen des Hofes, zuletzt erst das Volk. Der Schluß muß sich zu einem schönen, um Hermione gruppirten, jedoch ganz zwanglos erscheinenden Tableau ausbilden.

Eine charakteristische Musikbegleitung ist in der Schlußscene, während der Belebung der Statue und bis zu ihrer Umarmung mit Leontes, unbedingt erforderlich, auch für die Zwischenakte u. s. w. sehr wünschenswerth. Die von Dingelstedt adoptirte Flotow'sche Musik-Begleitung erscheint hierzu höchst passend und bedarf für die von mir vorgeschriebenen Einrichtungen keiner nennenswerthen Aenderungen.

Auch für die scenische Einrichtung des Stücks sind zahlreiche Bühnenweisungen in den Text meiner Bearbeitung eingefügt, welche vorstehende Vorschläge ergänzen.

Für die Haupthandlung entspricht die griechische Tracht dem Charakter der Vorgänge auf's Vortrefflichste; die Gerichtsscene zeigt deren prachtvollste Entfaltung. Im vierten Akt wiegt der Idyllencharakter der Renaissanceperiode so stark vor, und Böhmens Trachten zur Zeit des delphischen Orakels sind zudem so unbekannt, daß hier Abweichungen in der Richtung des Modernen vollkommen zulässig erscheinen. Im letzten Akt erscheint der ganze Hof des Leontes in Trauerkleidung, welche auch Perdita und Florizel in der Schlußscene anlegen und zu der die Reisekleider des Polyxenes und seines Gefolges wenigstens keinen auffallenden Gegensatz bilden dürfen.

Was die Litteratur des Stücks betrifft, so enthält die mehrfach citirte Vorrede Gildemeister's zu seiner Uebersetzung in der Bodenstedt'schen Ausgabe sehr interessante Bemerkungen über das Stück, seine Charaktere und seine dichterische Form. Mrs. Jameson hat die Charaktere der Hermione und Perdita

meisterhaft geschildert; auch Bodenstedt liefert darüber treffende Bemerkungen. Im Uebrigen ist auf die bekannten Werke unserer ersten Shakespeare-Gelehrten, Ulrici, Gervinus, Kreyßig, Genée, von Friesen, Delius u. s. w., bezüglich des Quellenstudiums aber auf Simrock und auf A. Schmidt's Vorrede zu seiner Revision der Tieck'schen Uebersetzung zu verweisen, desgleichen auf verschiedene Abhandlungen J. Thümmel's in den Jahrbüchern der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Der Sturm.

„Der Sturm" erschien zuerst in der Gesammtausgabe von Shakespeare's Werken, der Folio von 1623, wo er die Reihe der Comedies eröffnet, während das Stück nach unserer heutigen Klassifikation der Dramen als Schauspiel betrachtet werden muß. Es gehört nach allen inneren und äußeren Merkmalen zu den letzten Arbeiten unseres Dichters; viele halten es sogar für die allerletzte, — eine Ansicht, die ich übrigens nicht theilen kann, indem namentlich „Heinrich VIII." ganz unzweifelhaft (siehe die Einleitung zu diesem Stück) mehrere Jahre später verfaßt sein dürfte. Unstreitig ist „Der Sturm" gleichalterig mit dem „Wintermärchen", wahrscheinlich unmittelbar nachher geschrieben. Die namhafteren Kritiker sind gegenwärtig (mit alleiniger Ausnahme Elze's, der hierin, wie auch bezüglich der Abfassungszeit „Heinrich's VIII.", eine Sonderstellung einnimmt und das Stück von 1604 datirt) darin einig, die Entstehungszeit in das Jahr 1610 oder 1611 zu setzen. Denn in ersterem Jahre erschien ein von Jourdan verfaßter Reisebericht über einen fürchterlichen Sturm, der 1609 das nach Virginien bestimmte Geschwader des Sir George Sommers zerstreute und das Admiralschiff an die Bermudas-Inseln warf; Einzelheiten aus diesem Bericht sind ohne allen Zweifel von Shakespeare in dem Stück verwerthet. Aus dem Jahre 1611 dagegen findet sich eine Notiz in den von P. Cunningham herausgegebenen Berichten über die Hoflustbarkeiten unter Elisabeth und Jacob I., wonach „Der Sturm" am 1. November jenes Jahres im Palast Whitehall aufgeführt worden sei.

Wie aus jenem Reisebericht, so hat der Dichter auch einzelne Anregungen aus Eden's „Historye of Travaile" (Charakteristik Caliban's), aus Florio's Uebersetzung der „Essays" von Montaigne (die Schilderung des utopischen Staates), Lord Sterline's „Tragedie of Darius" (Prospero's Betrachtungen über die Vergänglichkeit des Irdischen) und Golding's Uebersetzung des „Ovid" (Propero's Beschwörung im letzten Akt) geschöpft, ohne daß jedoch Eines von allen diesen Werken als eigentliche Quelle für die Composition des Stück betrachtet werden kann. Dieselbe in dem älteren, bereits vor 1605 verfaßten Stück unseres Landsmanns Jacob Ayrer, „Die schöne Sidea", finden zu wollen, das allerdings eine Geschichte behandelt, welche an Prospero's, Ferdinand's und Mirando's Schicksale erinnert, kommt mir völlig unglaublich vor; dieses triviale, ungeschlachtete Machwerk konnte unmöglich Shakespeare's Aufmerksamkeit fesseln, selbst wenn es ihm, was höchst problematisch ist, zugänglich war. Die meisten Kritiker unterstellen, und wohl mit Recht, daß Shakespeare nach seiner bekannten Compositionsweise irgend eine noch nicht wieder aufgefundene Novelle, oder ein älteres Drama, als Quelle für die Gesammtcomposition benutzt habe, vielleicht dieselbe, aus der vor ihm auch Ayrer schöpfte.

So wenig, wie der „Sommernachtstraum", „Heinrich VIII." u. s. w., ist auch „Der Sturm" dem Schicksal entgangen, zu einem Gelegenheitsgedicht gestempelt zu werden; so wenig, wie bei jenen anderen Stücken, hat sich indeß die „Gelegenheit" irgendwie historisch plausibel nachweisen lassen. Tieck's Annahme insbesondere, als sei das Stück 1613 für die schon bei „Heinrich VIII." besprochene Hochzeit des Pfalzgrafen gedichtet worden, ist seitdem durch Cunningham's Entdeckungen (deren Authenticität allerdings bei manchen Kritikern Zweifeln begegnet) widerlegt worden. Innere Merkmale für diese Annahme fehlen zudem gänzlich.

Wie andere untergeordnetere Schöpfungen Shakespeare's, so findet auch „Der Sturm" seine excentrischen Bewunderer, namentlich in England an N. Drake, der das Stück, nächst „Macbeth", für das „edelste Erzeugniß von Shakespeare's Genius" hält, und in Deutschland an Joh. Meißner, der den „Sturm" noch tief-

sinniger, als „Hamlet“ findet, „das gedankenreichste Kunstwerk, das jemals geschaffen“! In dem grübelnden Zauberer Prospero soll sogar Shakespeare sich selbst gezeichnet haben! Diese seltsamen Urtheile und Ueberschwänglichkeiten finden zwar im Allgemeinen in der Kritik wenig Anklang, wenn allerdings auch Viele dem Stück immer noch einen höheren dichterischen und philosophischen Werth zuerkennen, als es wohl mit Recht beanspruchen kann. Die Handlung des „Sturms“ ist von unserem Dichter, der sonst der Lehre von der „Einheit der Zeit“ ganz unzugänglich war, seine Stücke oft über zehn, zwanzig Jahre ausspann, ganz ausdrücklich in den Zeitraum von drei bis vier Stunden, also wenig über die Zeit, welche seine ungekürzte Aufführung auf der Bühne beansprucht, zusammengedrängt worden. Mit der freiwilligen Auferlegung dieser Beschränkung verzichtete unser Dichter gleichzeitig auf die Möglichkeit, ein wirkliches dramatisches Kunstwerk zu schaffen; in so kurzer Zeit kann sich weder eine bedeutende Handlung, noch eine hierdurch getragene Entwickelung der Charaktere abspielen. Betrachten wir das Stück vom architektonischen Standpunkt, so stellt es sich in der That als ein dramatischer Torso dar, episch eingeleitet und dramatisch geschlossen. Die Erzählung Prospero's von der Geschichte seiner Verbannung und Rettung vertritt gleichsam die Stelle der Exposition und der aufsteigenden Handlung. Der Seesturm, mit dem das Stück beginnt, bildet bereits den wahren Höhepunkt der Composition; der dramatischen Behandlung sind also eigentlich nur noch die absteigende Handlung und Katastrophe verblieben, welche für eine volle, freie Entfaltung dramatischer Kraft keinen genügenden Spielraum mehr gewähren. Die Charaktere entwickeln sich kaum merklich vor unseren Augen: sie spielen bloß einzelne, theils ernsthafte, theils märchenhafte, theils komische Scenen ab, die allerdings unter einander in mustergültiger Weise organisch verbunden sind und eine dramatische Handlung von höchster Einfachheit umfassen.

Auch noch ein anderer Umstand tritt hinzu, der gegenwärtig die Wirkung beeinträchtigen muß, welche „Der Sturm“ zu Shakespeare's Zeiten, trotz der Mängel seines Baus, auf die Zuhörer ausüben mochte. Es betrifft dies die Zauberei und das Geister-

wesen, welche der Dichter mit einer Handlung verwoben hat, deren Pragmatik eigentlich der übernatürlichen Lösungen vollständig entbehren könnte. Im Zeitalter Shakespeare's glaubte noch das ganze Volk, durch alle Schichten der Gesellschaft hindurch, an Zauberer und Hexen. Die Zauberei ward wissenschaftlich behandelt; König Jacob selbst schrieb 1603 ein Lehrbuch über die Dämonen. Die Figur Prospero's mit Zaubermantel, Stab und Buch, die wir auf der heutigen Bühne kaum vor dem Anflug der Lächerlichkeit zu bewahren vermögen, ward zu jenen Zeiten unstreitig durch diese Ausrüstung in den Augen des Publikums mächtig gehoben, wenn auch Shakespeare es verschmäht hat, die gangbaren Beschwörungsformeln und noch weiteren Zauberkram der Figur aufzuladen. Jene kindlich-unbefangene Anschauungsweise des Geisterspuks im „Sturm" ist entschwunden auf Nimmerwiederkommen; keine Kunst der Darstellung kann solche Illusionen wieder hervorzaubern und die hierauf mitbegründete frühere Bühnenwirkung des Stücks wieder herstellen. Der „Sommernachtstraum", welcher in ähnlicher Weise Zauber und Wirklichkeit verknüpft, wird durch diesen Wechsel der populären Anschauungen in seiner heutigen Bühnenwirksamkeit weit weniger beeinträchtigt, als „Der Sturm", weil es dort ausschließlich Gestalten der Feenwelt sind, welchen die Zauberkraft beigelegt wird, hier dagegen einem Menschen mit den sonstigen Attributen des gewöhnlichen Erdenbürgers. Alle neueren Bearbeitungen der englischen, wie der deutschen Bühne, suchen daher auch jenes Defizit in der Wirkung des „Sturms", welches die Aufklärung dreier Jahrhunderte mit sich gebracht hat, durch scenischen Glanz und Zuhülfenahme der Musik möglichst zu ersetzen; auch Shakespeare, obgleich mit weit einfacheren Hülfsmitteln, hat offenbar die Zugkraft des Stücks dadurch zu verstärken gesucht*). Von allen Dramen unseres Dichters bietet sich in der That „Der Sturm" am willigsten der modernen Scenirungskunst und der Unterstützung durch die Musik dar, und erscheint es in der That erklärlich, wie gerade dieses Stück vom Jahr-

*) Meine Einleitung zu „Heinrich VIII." versuchte eine Erklärung zu geben, weßhalb sich Shakespeare gegen Ende seiner dichterischen Laufbahn auch auf Ausstattungsstücke verlegte, die er früher verschmähte.

hundert des Dichters an, bis zu unserer Zeit, so oft zum Melodrama, ja selbst zur Oper umgearbeitet worden ist.

Dingelstedt hat, wie beim „Wintermärchen", so auch beim „Sturm", das unbestrittene Verdienst, dieses Stück von der englischen Bühne, wo es stets heimisch war, nach Deutschland verpflanzt zu haben. Zu einem eigentlichen Repertoirstück hat es „Der Sturm" allerdings bei uns nicht gebracht; dazu lassen es die geschilderten Mängel und Gegenwirkungen nicht kommen. Allein die schöne Sprache, die Tiefe der Gedanken, einzelne höchst originelle Charakterbilder und frappante Uebergänge von burlesken zu ernsten Scenen werden dem Stück, unter Zuhülfenahme der Scenirungskunst und Musik, auf jeder Bühne, die es ernst mit solchen Aufgaben nimmt, eine nicht bloß achtungsvolle, sondern sogar warme Aufnahme sichern.

„Der Sturm" ist das drittkürzeste von Shakespeare's Dramen; er zählt nach Fleay nur 2068 Zeilen, davon 458 in Prosa. Charakteristisch für seine späte Abfassungszeit ist die große Zahl weiblicher Versausgänge, nämlich 35 Prozent.

„Der Sturm" ist von A. W. von Schlegel (der sich im Uebrigen von der Uebertragung der Dramen aus Shakespeare's letzter Dichterperiode, wie es scheint grundsätzlich, fern gehalten hat) vortrefflich übersetzt, und diese Uebersetzung von A. Schmidt in der großen Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft sorgfältig revidirt worden. Der Bühnenbearbeitung verblieb nur die Aufgabe der Superrevision des Textes vom Bühnenstandpunkt aus, welche sich unendlich leichter gestaltete, als z. B. die Revision der meisten, unter Tieck's Aegide erschienenen Uebersetzungen der letzten Werke unseres Dichters. Von neueren Uebersetzern sind hauptsächlich Bodenstedt und Dingelstedt hervorzuheben; letzterer hat seine erste (Münchener) Bearbeitung auf den Schlegel'schen Text, die zweite (Weimar'sche) auf seine eigene Uebersetzung gegründet.

Das Stück, im Original sorgfältig in Akte und Scenen eingetheilt, ward bereits im Shakespeare'schen Jahrhundert von Dryden und Davenant wesentlich umgearbeit. Im vorigen Jahrhundert bearbeiteten es Shadwell und Garrick in England, Einsiedel

und Gotter in Deutschland als Operntext. Die erste Aufführung als Schauspiel fand in Deutschland im Jahre 1780 am Kärnthenthortheater in Wien statt, nach der Schinck'schen Bearbeitung. 1796 ward „Der Sturm" von Tieck für die Bühne bearbeitet, gelangte jedoch nicht zur Aufführung. Epochemachend für unsere Bühne war die erste Aufführung der Dingelstedt'schen Bearbeitung in München am 28. November 1855. Diese Bearbeitung, die in vieler Beziehung mit der Ch. Kean'schen übereinstimmt, gründete sich, wie bereits erwähnt, auf die Schlegel'sche Uebersetzung, war jedoch übermäßig gekürzt*). In Weimar ersetzte Dingelstedt dieselbe im Jahre 1866 durch eine wesentlich veränderte, der Macready'schen näher stehende Bearbeitung, welcher die gleichzeitig im Hildburghäuser Verlag erschienene eigene Uebersetzung zu Grunde liegt. Diese Bearbeitung ist weit weniger gekürzt und verdient, von der Streitfrage der Beibehaltung oder Streichung der Eingangsscene abgesehen, unbedingt den Vorzug vor seiner älteren Bearbeitung. Als ein integrirender Theil der Dingelstedt'schen Arbeiten ist Taubert's vortreffliche Musikbegleitung zu betrachten, die auch Ed. und O. Devrient für ihre 1873 erschienene Bearbeitung benutzten.

Die verschiedenen Bühnenbearbeitungen des „Sturms" geben nur bezüglich der schon erwähnten Streichung oder Beibehaltung der auf dem sinkenden Schiff spielenden Eingangsscene zu wesentlichen Controversen Veranlassung; im Uebrigen bietet die eigentliche Bearbeitungsfrage keine Schwierigkeiten dar. Tieck, Macready, Dingelstedt in seiner zweiten Bearbeitung, und Devrient behalten die erwähnte Scene mehr oder weniger gekürzt bei; Ch. Kean und Dingelstedt in seiner ersten Bearbeitung streichen dieselbe und ersetzen sie durch bloße scenische Tableaus mit Musikbegleitung. Ich schließe mich den Motiven an, die Dingelstedt selbst (Studien und Copien, S. 272) für die gänzliche Streichung des Dialogs der Schiffsmannschaft und der edlen Passagiere anführt. Die Verwandlung der Bühne in das Verdeck eines Seeschiffs (ähnlich wie in Meyerbeer's „Afrikanerin") läßt weder

*) Diese Bearbeitung ist abgedruckt und sehr geistreich erläutert in F. Dingelstedt's Studien und Copien nach Shakespeare. Leipzig, 1858.

eine irgend wirksame scenische Darstellung des „Sturms", noch des Eilandes von Prospero, an welchem das Schiff scheitert, zu. Auch die Einrichtung in Saddler's wells, die Insel im Hintergrund, als Wandeldecoration, an dem die Bühne einnehmenden Schiff vorüberfliegen zu lassen, kann unmöglich die beabsichtigte Täuschung hervorbringen, als flöge umgekehrt das Schiff vor dem Sturm an der Insel vorbei. Gerade weil der Dialog der Eingangsscene so charakteristisch ist, so naturwahr die entsetzliche Aufregung schildert, die verschiedenen Gefühlsäußerungen beim Herannahen der Katastrophe des Sinkens wiedergiebt, gerade deshalb wird die Unzulänglichkeit scenischer Hülfsmittel, eine so grause Todesgefahr auf der Bühne darzustellen, in den schroffsten Contrast zu der Dichtung treten und deren Eindruck verwischen oder gar in's Lächerliche verkehren. Die Genügsamkeit und Naivetät der Zuschauer zu Shakespeare's Zeiten sind untergegangen; wir haben mit unserem modernen Theaterpublikum zu rechnen.

Auf der anderen Seite möchte ich aber wieder nicht so weit gehen, wie Dingelstedt in seiner ersten Bearbeitung, wo er den ausfallenden Dialog durch eine Reihenfolge pomphafter scenischer Tableaus ersetzt, die während der Ouverture zur Darstellung gelangen. Sie stellen zuerst das Vorüberziehen der neapolitanischen Flotte bei ruhiger See dar; alsdann beginnt der Sturm, in welchem das Kriegsschiff scheitert; das Unwetter läßt schließlich nach, und die hinter Wolkenvorhängen vorbereitete Verwandlung zeigt eine liebliche Insel im heitersten Sonnenlicht; Prospero und Miranda treten aus ihrer Zelle und beginnen ihre Unterhaltung. Meiner Ansicht nach ist es einfacher und wirksamer, wenn das Stück gleich beim Aufgehen des Vorhangs mit der Darstellung des Sturms auf dem Gipfel seiner Heftigkeit beginnt, dem Prospero und Miranda von einer Anhöhe oberhalb ihrer Zelle zuschauen. Der Untergang des Schiffes erfolgt vor ihren Augen. Da im Original Miranda im ersten Satz vom Sturm im Präsens spricht, später dagegen den Untergang des Schiffes im Präteritum behandelt, so scheint mir diese Auffassung auch vollständig der Intention des Dichters zu entsprechen, dessen Theater ja den Einschnitt zwischen unserer ersten und zweiten Scene nicht kannte. Das

Schauspiel des Schiffbruchs ist somit bei meiner Bearbeitung in den Dialog eingeschaltet, geht demselben nicht als ein selbstständiges scenisches Vorspiel voraus.

Statt neun Scenen mit Wechsel des Schauplatzes, hat meine Bearbeitung, welche die fünf Akte des Originals in vier zusammenzieht, deren nach Ausfall der Eingangsscene auf dem untergehenden Schiff, nur fünf. Der Text der Bearbeitung bot an sich wenig Schwierigkeiten; weit größere jedoch die Ergänzung der Bühnenweisungen und der scenischen Vorschriften des Originals.

Wie bereits Eingangs bemerkt, handelt es sich in diesem Stück, dessen Handlung der Dichter innerhalb drei Stunden vor sich gehen läßt, weniger um Entwickelung, als um Vorführung von Charakteren in bestimmten Situationen.

Das hervorragendste Charakterbild bietet Herzog **Prospero**, der sittlich und geistig alle übrigen Personen des Stücks weit überragt. In der Erzählung seiner Schicksale an Miranda (A. I, Sc. 1, der Bearb.) sehen wir seinen Charakter zu der Größe heranwachsen, welche er im Stück vor unseren Augen bethätigt. Grübelnd und in geheimen Wissenschaften forschend, hat er seine Regentenpflichten als Herzog von Mailand vernachlässigt und seinem verrätherischen Bruder Antonio in die Hände gearbeitet. Dieser entthront ihn mit Hülfe des Königs von Neapel, und läßt ihn (Mailand liegt bei Shakespeare am Meere) in einem lecken Boot aussetzen, das ihn mit seinem kaum dreijährigen Töchterchen Miranda an die Küste des Eilands trägt, wo wir ihn im Stück wiederfinden. Zwölf Jahre hat er hier in der Einsamkeit gelebt, nur mit der Erziehung seiner Tochter und seiner Ausbildung in der Zauberei beschäftigt, als ihm das Schicksal seine Feinde in die Hände liefert. Auf der Rückfahrt von Tunis, wohin Alonso seine Tochter vermählt hat, wird das Königsschiff von einem Sturm überrascht, den Prospero's Zauberkunst erregt hat; es scheitert an der Küste der Insel, ohne daß jedoch ein Menschenleben dabei verloren geht. In drei Gruppen, die von einander nichts wissen, kommen die Schiffbrüchigen nun

in Prospero's Bereich und unterliegen seiner Zaubermacht, die hier prüft, dort straft, zum Schluß aber einigt und verzeiht.

Der Grundzug von Prospero's Charakter, wie ihn eine zwölfjährige Prüfung gezeitigt hat, ist Hoheit und Milde. Als der geborne Herrscher befiehlt er seinen Dienern und Geistern, mit Heftigkeit unbedingten Gehorsam fordernd. Seiner Tochter ist er der zärtlichste, liebevollste Vater und selbst für die Verräther hat er Großmuth und Verzeihung.

Die Eingangsscene zeigt ihn uns zunächst als Zauberer, der die empörten Wogen besänftigt. Hier wolle der Darsteller beachten, was im Eingang über die veränderte Stellung des altenglischen und des heutigen Publikums zur Zauberei gesagt ward. Wenn Prospero ehemals in dem mit kabalistischen Zeichen bedeckten Mantel, mit Stab und Buch, den zunftmäßigen Zauber agirte, so weckte dies unstreitig in dem abergläubischen Zuschauer jener Zeiten ein geheimnißvolles Gruseln, welches in seinen Augen die Figur Prospero's mächtig hob. Heutzutage, wo Prospero nur durch seine rein menschlichen Eigenschaften wirkt, würde der Darsteller sich durch jede prononcirte Vorführung des Zauber-Hokuspokus einfach lächerlich machen. Er behandle daher diesen Theil seiner Aufgabe mit größter Discretion und betrachte die Zauberkunst, welche ihm der Dichter beilegt, nicht als eine Kräftigung, sondern als eine gefährliche Klippe für die Bühnenwirkung seiner Rolle. Diese Bemerkung findet namentlich auch auf die Schlußscene Anwendung, wo er die verstörten Sünder in seinen Zauberkreis eintreten läßt.

Nach Absolvirung des ersten Zauberdebuts entfalten sich nun die ächt menschlichen Seiten von Prospero's Charakter, auf welchen heut zu Tage die Wirkung der Rolle ausschließlich ruht. Mit liebevoller Sorge beruhigt er die durch den Sturm und den Untergang des Schiffes mächtig aufgeregte Tochter und erzählt ihr dann, leidenschaftslos und von Selbsterkenntniß getragen, die Geschichte seines Lebens. Nach Beendigung dieser Mittheilungen versinkt Miranda in Schlaf; er ruft nun den dienenden Geist Ariel, der in seiner wahren Gestalt nur für ihn allein sichtbar ist. Das Verhältniß des fürstlichen Magiers zu diesem lieblichen

Geist ist ein überaus reizendes und für die Prospero-Rolle charakteristisches. Ariel ist durch Dankbarkeit an ihn gekettet; Prospero hat ihn von den Martern erlöst, welche die Hexe Sycorax über ihn verhängte, hat den lebhaften, nach Freiheit dürstenden Geist aber nicht sofort freigegeben, sondern zunächst in seine Dienste genommen, als Vermittler mit der übrigen Geisterwelt und Vollführer seiner Aufgaben im Bereich der Zauberkunst. Ariel ist Prospero an's Herz gewachsen, was aber nicht verhindert, ihn rauh und heftig anzufahren, ihm Undank vorzuwerfen, als dieser voreilig und in mürrischer Weise den Wunsch zu erkennen giebt, der ferneren Dienste enthoben und der Freiheit zurückgegeben zu werden, die Prospero ihm als Lohn für treue Dienste in Aussicht gestellt hat. Diesen Zwischenfall abgerechnet, verkehrt Prospero mit Ariel wie mit einem Kinde, dem er zum Schluß die Freiheit schenkt und von dem er bewegten Herzens Abschied nimmt.

Den Gegensatz seines Verhaltens zu dem dienenden Luftgeist bildet die aus Verachtung hervorgehende Strenge und Härte gegen seinen irdischen Diener, den Unhold Caliban. Er hat ihn zuerst menschlich behandelt, ihn zu milderen Sitten zu gewöhnen versucht; als aber der durch seine Abstammung von der Hexe Sycorax zu ewiger Gemeinheit prädestinirte Sklave die Ehre seines Kindes zu beschmutzen versucht, giebt Prospero seine menschlichen Bemühungen für immer auf und läßt ihn nur die Strenge des Herrn und Züchtigers fühlen. Eine unausfüllbare Kluft scheidet das Edle vom Gemeinen, trennt Prospero und Miranda von Caliban. Seinem Ariel konnte er vorübergehend in der Erregtheit zürnen, doch für Caliban hat er stets nur die Ruhe der Verachtung, — einen Unterschied, den der Darsteller wohl beachten möge.

Nach Caliban's Abgang tritt Ferdinand auf, der schiffbrüchige Sohn des von ihm todtgeglaubten Königs von Neapel. Die ihm gegenüber von Prospero geübte Strenge ist nur Verstellung und muß so vom Darsteller behandelt werden. Ferdinand's Verbindung mit Miranda ist in Wirklichkeit der Eckpfeiler seines Planes für die Aussöhnung und Rückkehr. Was aber sein Zau-

der mit Hülfe Ariel's wirken sollte, das sieht er plötzlich aus den unwillkürlichen Regungen der beiden unschuldigen jugendlichen Gemüther von selbst emporwachsen und zwar in solcher Schnelligkeit, daß er sich gedrungen fühlt, den „schnellen Handel" zu erschweren, damit nicht „leichter Sieg den Preis verringere". Daher heuchelt er Strenge gegen Ferdinand, nennt ihn Verräther, besiegt seinen Widerstand durch Zauberkraft und legt ihm harte, niedrige Arbeit auf, um die Tiefe seiner Liebe für Miranda zu prüfen. Im Beginn des vierten Aufzugs vereinigt er dann mit liebender Hand die nicht allzuschwer geprüften Liebenden.

Der letzte Akt sieht Prospero am Ziel. Er nimmt Abschied von der Magie und tritt dann hoheitsvoll, im Purpurgewand des Herzogs, den durch seine Zauberkraft schwergeprüften „Sündenmännern" und seinem treuen, alten Gonzalo gegenüber. Hoheit, Milde athmet jedes seiner Worte; selbst dem verrätherischen Bruder und Sebastian ebnet er, ohne jedoch für die niedrig gesinnten Verräther eine weichliche Versöhnlichkeit zur Schau zu tragen, den Weg der Rückkehr zum Guten, indem er ihren Anschlag auf das Leben Alonso's verschweigt. So wird dem Vielgeprüften zum Schluß der höchste Triumph bereitet; nicht seine Zaubermacht, sondern seine edlen, hohen, menschlichen Eigenschaften haben den schönsten Sieg errungen.

Eine ehrfurchtgebietende, hoheitsvolle Gestalt, große, würdevolle Bewegungen, eine ausdrucksvolle Mimik, sind für die äußere Repräsentation der Rolle unerläßlich, deren Schwerpunkt und Schwierigkeiten jedoch auf rhetorischem Gebiet liegen. Worte, wie z. B. im vierten Akt: „Wie dieses Scheines lockerer Bau" u. s. w., dann der Abschied von der Magie: „Ihr Elfen von den Hügeln" u. s. w., bedürfen der höchsten rhetorischen Begabung, um in ihrer vollen Schönheit und Tiefe zur Wirkung zu gelangen. Dagegen sind, wie schon angedeutet, das spezifische Pathos und die handwerksmäßige Mimik des Zauberers möglichst wenig herauszukehren, um die Rolle nicht an der Klippe der Lächerlichkeit scheitern zu lassen; was Prospero als Mensch nicht wirkt, das wirkt er auf der heutigen Bühne als Zauberer sicherlich nicht.

Auch mit den äußeren Attributen der Zauberei muß aus den

angeführten Gründen die Rolle sehr sparsam umgehen. Nach Scott trug der Zauberer jener Zeiten eine pyramidenförmige Mütze, einen rockartigen Mantel mit Fuchspelz gefüttert, einen drei Zoll breiten, mit kabalistischen Charakteren beschriebenen Gürtel, Schuhe von braunrothem Leder und ein Schwert ohne Scheide. Shakespeare legt die Zauberkraft Prospero's in Mantel, Stab und Buch. Ich habe aber alle auf das An- und Ablegen des Zaubermantels bezüglichen Stellen in meiner Bearbeitung gestrichen und rathe, mit Bezug auf die Eingangs niedergelegten Bedenken, die Zauber-Attribute Prospero's lediglich auf den wenig auffälligen „Stab" zu beschränken, ihm jedoch als gewöhnliche Kleidung einen langen, schwarzen, talarartigen Rock zu geben, welcher diskret an Zauberei erinnert. Auf der englischen Bühne erscheint Prospero allerdings auch heute noch als richtiger Zauberer, in scharlachrothem, mit schwarzen, kabalistischen Zeichen bedeckten Mantel, mit Zobel besetzter Tunika, mit Hängärmeln, rothen, eng anschließenden Beinkleidern und schwarzer, mit Gold verzierter Mütze.

Prospero wird im höheren Mannesalter darzustellen sein. Spuren der Sorge, noch mehr des ernsten, tiefen Nachdenkens und schwermüthigen Grübelns, lassen ihn vor der Zeit gealtert erscheinen; ein langer, grauer Bart wallt auf seine Brust herab.

Nach Prospero behandeln wir zunächst die interessanten Charakterbilder seiner Diener, Ariel und Caliban. Ariel, der Luftgeist, ist für Prospero im Wesentlichen, was Puck für Oberon. Dagegen hat ihn der Dichter nicht bloß leichter, zarter, luftiger gestaltet, sondern auch weit schärfer individualisirt, als jenen. Er ist hier, wie jener, zwar ein blind gehorchendes Werkzeug, aber er spielt zugleich ein eigenes kleines Schicksal ab. Prospero erzählt seine Vorgeschichte, wie die Hexe Sycorax ihn jahrelang in einen Ficht-Spalt peinlich eingeklemmt hatte, aus welchem ihn Prospero erlöste. Dafür beanspruchte er allerdings Ariel's Dienste als dienender Geist, unter dem Versprechen späterer Freilassung. Der Freiheitsdrang aber ist Ariel's Lebensluft; alles, was er für Prospero thut, geschieht stets in der Aussicht, hierdurch dem ungeduldig erwarteten Zeitpunkt seiner Befreiung näher zu rücken. Als er den großen Sturm auf Prospero's

Geheiß vollbracht und in reizender Geschwätzigkeit die Geschichte des Schiffbruchs erzählt hat, glaubt er Ansprüche auf Befreiung erheben zu können. Als ihm statt dessen Prospero neue Aufträge ertheilt, wird er mürrisch, patzig, erinnert an seine langjährigen guten Dienste zu Wasser und zu Land, beantwortet des Meisters heftige und vorwurfsvolle Fragen mit schnippischer Kürze, bis ihn endlich Prospero's Drohworte zur Raison bringen und er demüthig und reuevoll verspricht, sich allen Befehlen zu fügen und auch ferner zierlich „spüken" zu wollen. Er erhält darauf das Versprechen, binnen zwei Tagen frei zu werden, was ihn mit Jubel erfüllt, so daß er sich von jetzt ab bis zum Schluß vor eifriger Dienstwilligkeit und freudigem Gehorsam gar nicht mehr zu lassen weiß. Die Unterredungen mit Prospero gewähren einen eigenen Reiz, indem stärkere Kontraste der Persönlichkeiten, wie Prospero und Ariel bieten, kaum denkbar sind.

Die Ariel-Rolle fällt vollständig aus dem Rahmen der gewöhnlichen naiven Liebhaberin und verlangt ein ganz eigenartiges Talent. Man kann sehr leicht von luftiger, zarter, ätherischer Darstellung *sprechen*, aber es ist sehr schwer, diese Attribute der Geisterwelt verkörpert vorzuführen. Der Mensch kann einmal in seiner Darstellung nie über die Sphäre des Menschen hinaus. An den Reiz der Dichtung wird die *Darstellung* Ariel's nie heranreichen. Sie bedarf einer höchst jugendlichen, schlanken, ätherischen Mädchengestalt von hastiger, aber graziöser Beweglichkeit und ausdrucksvoller, origineller Mimik und Sprache. Der Zauber naiver Kindlichkeit ruht auf der ganzen Gestalt. Ariel schmollt wie ein Kind, freut sich der wiedererlangten Gunst und jedes Lobes seines Meisters wie ein Kind, rennt und läuft und vollbringt seine Aufgaben mit kindlicher Wichtigthuerei und freut sich schließlich kindisch über die wiedererlangte Freiheit, so wehe ihm auch der Abschied von Prospero thut. Diesem zeigt er, von der köstlichen Schmollscene im ersten Akt abgesehen, bei jeder Gelegenheit Dankbarkeit und Zuneigung; Ariel verkehrt überhaupt persönlich nur mit Prospero; für alle andern Personen im Stück ist er unsichtbar, mit Ausnahme des Auftritts (A. III, Sc. 2), wo er im Auftrag Prospero's in der Gestalt einer Harpye den drei „Sündenmännern" eine pathetische Standrede hält. Alle

übrigen Verkleidungen Ariel's beseitigt meine Bearbeitung; es ist nicht abzusehen, wie sie die Illusion und Bühnenwirkung verstärken sollen, namentlich, da Ariel, jenen Ausnahmefall abgerechnet, für die übrigen Mitspieler, mit Ausnahme Prospero's, als unsichtbar gedacht werden muß. Dies muß sowohl Ariel in seinem Spiel stets beachten, als die Mitspieler davon ausgehen müssen, ihn als unsichtbar, als nicht existirend zu behandeln.

Die Lust am Necken ist, wie bei Puck, so auch ein besonders hervorstechender Charakterzug Ariel's; mit wahrer Wonne neckt und hetzt er namentlich die drei Säufer.

Der Effekt der Rolle wird wesentlich durch die Hurtigkeit aller Erscheinungen und Bewegungen gefördert. Sobald ihn Prospero ruft, muß Ariel wie der Blitz zur Stelle sein und ebenso rasch, behufs Ausführung der ihm ertheilten Befehle, wieder verschwinden. Von der Anwendung von Flugmaschinen rathe ich jedoch ab.

Es ist zwar nicht unumgänglich erforderlich, aber doch höchst wünschenswerth und für den Bühnenerfolg des Stücks von nicht geringer Bedeutung, daß die Darstellerin des Ariel gesangeskundig sei, die vom Dichter eingelegten Gesänge selbst vortrage. Dies gilt insbesondere auch von dem Lied, womit meine Bearbeitung das Stück schließt, der Ariel-Rolle somit die Aufgabe stellend, dem Zuschauer einen wirkungsvollen Schlußeindruck mit nach Hause zu geben. Es ist dabei unterstellt, daß Ariel, nachdem er von Prospero die Freiheit erhalten und rührenden, bewegten Abschied genommen, als letzten Dienst das Königsschiff an's Gestade geleitet; auf dessen Vordertheil stehend singt er sein Freiheitslied und winkt Prospero seine Abschiedsgrüße zu.

Ariel trägt eine leichte Nymphentracht, weiß oder rosa mit Weinlaubverzierung; dazu goldenen Gürtel, phrygische Mütze und Sandalen.

Von dem zarten Ariel bis zu Caliban, dem „dienenden Ungeheuer", dem Sohn der Hexe Sycorax, einem Mittelding zwischen dem Wilden und dem Gnom, wie Schlegel sagt, ist ein Abstand, den nur das Genie eines Shakespeare bewältigen konnte. Dort alles leicht, graziös, poetisch, hier alles niedrig, gemein und roh, beinahe über die Grenzen hinaus, welche der an den Gattungsbegriff des

Menschen gebundenen Einbildungskraft gezogen sind. Wie Gervinus richtig bemerkt, bot die Natur kein Vorbild für Caliban; er ist eine durch und durch eigenthümliche, geniale Schöpfung unseres Dichters, ein Meisterstück seines unerreichten Talentes kühner, origineller Charakterzeichnung. In Caliban soll nicht etwa bloß ein schlechtes, gemeines, menschliches Individuum gezeichnet werden, sondern er ist die in's Dämonische gesteigerte Personifikation alles unedlen Grundstoffes der menschlichen Natur, — die Personifikation des bösen Willens, wie Ulrici sagt. Während Shakespeare sonst seine Schufte, Lumpen, Clowns in Prosa reden läßt, drückt Caliban sich fast durchweg in gebundener Rede aus, wodurch der Dichter den Hexensohn vor dem gemeinen Sterblichen, insbesondere vor seinen Genossen, Trinculo und Stephano auszeichnet. Ihn mit Schlegel als einen poetischen Charakter zu bezeichnen, vermögen wir übrigens doch nicht.

Gleich sein erstes Auftreten gegen Prospero, Akt I, Sc. 1, zeigt uns den Sklaven, der sich vor der Peitsche des Meisters krümmt, allein in einer Charakteristik, welche doch völlig von dem typischen Sklaven abweicht. Caliban ist der personifizirte Urstoff, aus dem gemeine Sklavenseelen gezeugt werden, allein er hat dennoch nichts von den nach außen hervortretenden Eigenthümlichkeiten des normalen Sklaven an sich, der in erster Linie den Haß gegen seinen Herrn sorgsam verbirgt, während ihn Caliban offen ausströmen läßt. Caliban ist jeder Verstellung unfähig, allein nicht als Ausfluß eines männlichen Charakters, sondern einer wilden, unbezähmbaren, viehischen Rohheit. Seine Ausbrüche der Wuth und des Hasses gegen Prospero, der ihn ausschließlich als giftigen oder lüg'nerischen Sklaven bezeichnet, zeigen den zwar physisch, aber nicht moralisch gebändigten Dämon. Diese Ausbrüche infernalischer Leidenschaft haben geradezu etwas Imponirendes. Der Hexensohn betrachtet sich als den legitimen Herrscher der Insel, Prospero als Usurpator. Er erkennt dessen höhere Macht und Zauberkraft an und beugt sich ihr thatsächlich; aber er gehorcht nur mit Zähneknirschen, ohne seinen Geist zu beugen und ohne, trotz der Aussicht auf Strafe, den Ausdruck seines Hasses irgendwie zurückzuhalten oder nur zu mildern. Er fletscht die Zähne nicht hinter Prospero's Rücken, sondern in dessen Angesicht. Caliban ist in gewisser Be-

ziehung ein so eigenartiges, als großartiges Charaktergemälde, das nur Darsteller ersten Ranges zur richtigen Geltung zu bringen vermögen. In diesem ersten Auftritt mit Prospero darf Caliban durchaus nicht komisch wirken wollen; wenn er hier statt Grausen und Abscheu Lachen beim Zuhörer erregt, so hat der Darsteller die Rolle falsch aufgefaßt oder wiedergegeben.

In ein ganz entgegengesetztes Verhältniß, als zu Prospero, tritt demnächst Caliban, A. II, Sc. 2, zu den beiden Trunkenbolden, dem Küfer Stephano und dem Spaßmacher Trinculo. Er hält sie erst für böse Geister, von Prospero gesandt, um ihn zu zwicken und zu plagen, dann aber für höhere gute Wesen. Trinculo's Auftreten bringt Caliban, dessen roher Muth sich doch vor Prospero nicht beugte, in kindische Angst; er wirft sich platt zu Boden, gerade, wie Kinder, welche nicht gesehen zu werden glauben, wenn sie die Augen schließen. Nun naht Stephano und giebt ihm in trunkenem Muth aus der Flasche zu trinken. Zum ersten Mal in seinem Leben spürt Caliban die Macht des Weines; der Spender erscheint ihm als ein Gott. Gegen den mächtigen Prospero knirscht er mit den Zähnen, gehorcht ihm nur, soweit er gezwungen wird; dem Trunkenbold bietet er freiwillig seine Dienste an, blickt zu ihm, wie zu einem höheren Wesen, dankbar empor, bis schließlich seine spezifische Charakteristik in den allgemeinen Symptomen der Trunkenheit untergeht. Allein auch hierbei muß der zum ersten Mal in seinem Leben trunkene Wilde sich in eigenthümlicher Mimik von den beiden andern Säufern unterscheiden. Das Lied Caliban's am Schluß des zweiten Aktes, in welches die beiden Genossen zuletzt brüllend einstimmen, während Caliban in toller Freude umherhüpft und springt, muß in seiner belustigenden Wirkung der berühmten Trinkscene in „Was ihr wollt" mindestens gleichkommen.

Das nächste Auftreten Caliban's, A. III, Sc. 2, zeigt uns das seltsame Kleeblatt im Walde gelagert und im Stadium gesteigerter Trunkenheit, deren Ausdrucksweise allerdings im Verlauf der langen Scene gemildert werden muß (das Hinlagern hilft diese Haltung erleichtern), um dann zum Schluß in burlesker Weise wieder aufzuleben. Caliban's ursprüngliche Charakteristik, wie wir ihn in dem Auftritt mit Prospero kennen lernten, tritt hier durch den Schleier

der Trunkenheit allmählich wieder hervor; die ursprüngliche Gemeinheit, die niedrige, teuflische Gesinnung des Unholds gelangt wieder zur Geltung. In dieser Scene manifestirt Caliban zunächst einen spezifischen Unterschied seines Verhaltens gegen Trinculo und Stephano. Jedem rohen Wilden imponirt zumeist von allen menschlichen Eigenschaften der persönliche Muth. Der kräftige und den Anschein der Herzhaftigkeit tragende Küfer Stephano ist ihm das Abbild des Muthes, der schwächliche Spaßmacher Trinculo das Abbild der Feigheit. Caliban will Stephano dienen, ihm sogar die Schuhe lecken; aber Trinculo's wohlfeilen Spott verträgt er nicht; er verachtet ihn, hetzt in hämischer Gemeinheit Stephano gegen ihn auf und ergötzt sich mit boshafter Schadenfreude an den Prügeln, die ihm Stephano verabreicht. Bosheit und Trunkenheit müssen sich in diesem Auftritt bei Caliban zu einem originellen Gesammtbild vereinigen und ihren schärfsten Ausdruck in den von ihm geplanten Anschlag auf Prospero's Leben finden, zu dem er Stephano zu verleiten sucht. Diese Verschwörungsscene wird in ergötzlicher Weise durch den neckischen Ariel unterbrochen, der dem am meisten betrunkenen Trinculo durch Nachahmen seiner Stimme zu einer Tracht Prügel verhilft. Zum Schluß der Scene produzirt sich das Kleeblatt dann abermals in der Glorie der Trunkenheit, indem es den Tönen von Ariel's Musik folgt. Die Bearbeitung läßt den Sangestext dieser Musik, das drastische: „Neckt sie und zeckt sie," im Chor der drei Betrunkenen wiederholen, während sie schließlich davontaumeln.

A. IV, Sc. 1 sieht dann das etwas nüchterner gewordene Kleeblatt unter Caliban's Führung behufs Ausführung des Mordplans an Prospero's Zelle heranschleichen. Hier hat ihnen aber Ariel auf Prospero's Befehl glänzende Kleidungsstücke und anderen Tand hingelegt, wodurch sich Stephano und Trinculo so angezogen fühlen, daß sie trotz Caliban's mordlustigen Drängens zunächst über dem Diebstahl den Mordplan vergessen. Ja sie zwingen den widerstrebenden Caliban sogar, ihnen den Raub fortschleppen zu helfen, worauf schließlich Ariel die wilde Jagd auf das Kleeblatt losläßt und sie mit der Peitsche davon treibt.

Zum Schluß von Ariel herbeigetrieben, erscheinen alle Drei vor Prospero und der übrigen hohen Gesellschaft, abgehetzt und demüthig. Die empfangenen Lehren haben selbst auf einen Caliban Eindruck gemacht. Ein Bild des höchsten physischen und moralischen Katzenjammers, verspricht er künftig klüger zu sein, nennt sich selbst einen dreifachen Esel, den Säufer für einen Gott gehalten zu haben und kriecht schließlich wie ein rechtmäßig bestrafter Hund, wie ein fügsamer Sklave, das vollendete Gegentheil seines früheren Aufbäumens gegen Prospero, in seine Höhle zurück. So mächtig ist der Versöhnungsdrang des Dichters am Schluß „des Sturms", daß mit Antonio und Sebastian auch ein Caliban halb zu Gnaden aufgenommen wird und Vergebung findet.

Diese Schilderung Caliban's in den verschiedenen Phasen der Handlung wird zur Genüge die Schwierigkeit und Eigenart der Rolle erkennen lassen. Wilde, sonderbare Bewegungen, eine drastische Mimik müssen Caliban's Spiel fortwährend unterstützen. Die Züge der Bosheit und Niederträchtigkeit lassen das Alter Caliban's nicht allzu deutlich hervortreten; ein mittleres Lebensalter paßt aber wohl am besten für die Darstellung. Caliban's Stimme muß heiser und rauh erklingen, in Momenten der Heftigkeit, oder bei den intensivsten Aeußerungen seines infernalischen Hasses, tönt sie wie das Zischen einer Schlange. Der Künstler muß überhaupt diese Rolle, der das ganze Gebiet der dramatischen Dichtung gar keinen Anhaltpunkt, keine Vergleichung bietet, durch und durch originell und von allen bekannten Bühnenfiguren durchaus abweichend, in Mimik, Haltung und Sprache zu gestalten wissen. Die eigenthümliche Kleidung, aus Fellen und Fischhaut, muß hierbei gleichfalls zu Hülfe kommen, um die Personifikation einer, das menschliche Maaß übersteigenden Rohheit zu unterstützen. Als Anhaltpunkt für Gestalt, Haltung, Ausdruck und insbesondere auch für die Tracht möchte ich dem Künstler Caliban's bildliche Darstellung in der bekannten Kaulbach'schen Illustration zum „Sturm" empfehlen. Auf der englischen Bühne erscheint Caliban als am ganzen Körper mit Haaren bewachsen, Schwimmhäute zwischen Fingern und Zehen, Floßfedern an den Schultern, Armen und Waden, mit Klauen statt der Nägel,

Glotzaugen und zottiger Perrücke, in Wolfsfell gekleidet. Diese Uebertreibungen wird man auf der deutschen Bühne wohl zu mildern wissen.

Caliban muß eine gewaltige Persönlichkeit sein, die Furcht und Abscheu erregt. Ein großartiger Zug muß durch die ganze Darstellung hindurchgehen; er ist, wie Schlegel sagt, durchaus kein pöbelhafter Bösewicht. Die für die Bühnenwirkung des Stücks so wichtige Rolle darf nur einem Charakterspieler ersten Ranges anvertraut werden; zu einer burlesken Rolle wird sie nur vorübergehend in den einzelnen Stadien der Trunkenheitsscenen.

Von Prospero und seinen Dienern gelangen wir jetzt zu der Gruppe der Schiffbrüchigen, deren hervorragendste Figur der herrliche Königssohn von Neapel, Ferdinand, abgiebt. Die Charakteristik desselben ist nicht fehlzugreifen; die Darstellung verlangt aber unbedingt einen bühnengewandten Liebhaber von edlem Anstand und vortheilhaftem Aeußeren.

Durch Ariel's Musik angezogen, erscheint Ferdinand zuerst in tiefer Trauer über den vermeintlichen Verlust seines Vaters. Dann plötzlich erblickt er Miranda. Nach einer Pause der Verzückung redet er sie an, zweifelnd, ob sie ein irdisches Wesen, ob sie nicht die Göttin sei, „der die Musik diene". Die erste Begegnung zweier junger, unverdorbener Seelen, die der göttliche Funke der Liebe gleichzeitig entzündet, hat nur in „Romeo und Julia" sein dramatisches Seitenstück. Mimik und Betonung müssen bei diesem ersten Erblicken ihr Höchstes leisten. Dann tritt Prospero dazwischen, weil er die zwar seinen Wünschen entsprechende, ja von Ariel auf sein Geheiß eingeleitete Annäherung Beider ein allzu rasches Tempo einschlagen sieht; er will Ferdinand's Sieg erschweren und fährt ihn zu dem Ende rauh und heftig an. Ferdinand tritt der unberufenen Einmischung und grundlosen Schmähung im ersten Augenblick muthig entgegen; allein Prospero's Zauber läßt das Schwert in seiner Hand erlahmen. Halb unter dem Eindruck von Prospero's, halb von Miranda's Zauber folgt er dann willig des Ersteren Gebot, in der einzigen alle seine Lebensgeister erfüllenden Hoffnung, Miranda „nur einmal Tags aus seinem Kerker zu sehen".

Der dritte Akt eröffnet dann mit jener reizenden Liebesscene Ferdinand's und Miranda's, die bei Shakespeare wohl nur in der Gartenscene Romeo's und Julien's ihres Gleichen hat. Frei von allem Liebespathos muß die Scene in höchster Einfachheit und Natürlichkeit von beiden Theilen abgespielt werden. Sie bildet den Glanzpunkt der Rollen Ferdinand's wie Miranda's, und endigt mit ihrer Verlobung, welche mimisch, wie rhetorisch außerordentlich fein, zart und innig herausgearbeitet werden muß.

Der Beginn des vierten Akts giebt den Liebenden Prospero's Segen. Während des Schauspiels, welches Prospero vor ihnen aufführen läßt, muß ihr stummes Spiel unablässig darthun, wie sie mehr mit sich beschäftigt sind, als der festlichen Tänze achten.

Zum Schluß führt Prospero dem überglücklichen Alonso den todtgeglaubten Sohn wieder zu. Ferdinand und Miranda sitzen kosend in Prospero's Zelle (das Schachspielen habe ich in der Bearbeitung beseitigt), als dieser den Vorhang wegzieht und Beide dem erstaunten Vater und dessen Gefährten zeigt.

Erst mit Ueberraschung, dann mit kindlicher Freude erblickt Ferdinand den geliebten Vater wieder, den er todt geglaubt. Er fällt ihm vor Freude zu Füßen und eine innige Umarmung vereinigt Beide wieder. Dann führt Ferdinand die Braut dem Vater zu, der ihren Bund segnet, und hierauf dem treuen Gonzalo. Von da bis zum Schlusse nehmen Ferdinand, wie Miranda, nur noch in stummem, aber ausdrucksvollem Spiel an der freundlichen Auflösung aller Konflikte Theil.

Ferdinand wird als Jüngling in der Mitte der zwanziger Jahre darzustellen sein. Alles Leidenschaftliche ist aus seiner Haltung zu verbannen; Ferdinand ist einer der innigsten, aber auch der ruhigsten Liebhaber, die Shakespeare gezeichnet hat.

Außer Ferdinand führt uns der Dichter nun noch zwei Gruppen von Schiffbrüchigen vor, die auf der Insel umherirren. Das Haupt der ersten Gruppe, aus Fürsten und Edelleuten bestehend, ist Ferdinand's Vater, Alonso, König von Neapel. In ihm straft der Dichter das einst an Prospero durch Unterstützung dessen verrätherischen Bruders geübte Unrecht. Wir sehen Alonso vom ersten Auftreten, A. II, Sc. 1, ab in tiefste Me=

lancholie versunken. Er betrauert seinen einzigen Sohn als todt. Die theils frivolen, theils müßigen Scherzreden der übrigen Gesellschaft verletzen ihn, und er sucht mehrmals ihnen Einhalt zu thun. Den Tröstungen, daß sein Sohn sich gerettet haben werde, ist er unzugänglich; finster brütend sitzt er bei Seite, bis ihn Ariel's Zauber einschläfert, dann aber, um den Mordplan Antonio's und Sebastian's zu vereiteln, durch Gonzalo wieder aufwecken läßt. Nachdem die Ueberraschung und Befremdung vorüber sind, kehren Alonso's Gedanken sofort wieder zu dem Sohn zurück und er heißt Alle aufbrechen, um weiter nach ihm zu forschen.

In A. III, Sc. 2, tritt die zu Tod ermüdete Gesellschaft wieder auf. Alonso, gänzlich erschöpft, verzichtet in melancholischer Resignation auf ferneres Forschen nach dem todtgeglaubten Sohne. Trotz der tiefsten Ermattung und Niedergeschlagenheit macht sich aber selbst bei Alonso der Erhaltungstrieb geltend, als Prospero's Zauber eine reichbesetzte Tafel vor den Halbverhungerten emporsteigen läßt. Wie er aber mit den Gefährten zugreifen will, verschwindet der Zauber unter furchtbarem Donnerschlag, und die Entsetzten hören nun die Strafpredigt Ariel's, die insbesondere Alonso, als Strafe für seine Versündigung an Prospero, den Tod seines Sohnes meldet und „schlimmeres Unheil, als den Tod" ankündigt. Alonso wird hierdurch wahnsinnig und, eine Beute der furchtbarsten Gewissensbisse, stürzt er davon, um den todten Sohn auf dem Grund der See zu suchen.

Immer noch im Banne des von Prospero ihm angezauberten Wahnsinns tritt er dann mit den Gefährten in der Schlußscene wieder auf. Nun löst Prospero den Zauber; allmählich weicht die Geistesnacht von Alonso's Augen und er erkennt Prospero. Stufenweise vollzieht sich in ihm die Rückkehr zum Leben und Glück; in tiefer Rührung und Reue umarmt er Prospero, und das Wiederfinden des geliebten Sohnes, sowie der Anblick Miranda's, der künftigen Tochter, erheben ihn auf den Gipfel der Freude, die ihn uns von da ab bis zum Schlusse als einen vollkommen andern Menschen kennen lernen und den geborenen König aus der früheren Umhüllung des niederdrückenden Kummers hervortreten läßt.

Alonso wird etwa ebenso alt, wie Prospero, also im höheren Mannesalter, darzustellen sein. Die Rolle muß, der hohen Stellung Alonso's entsprechend, gut repräsentirt werden und erfordert namentlich die Wahnsinnsperiode eine sehr sorgfältige Darstellung; es muß hierin mehr die Exaltation des Kummers, die Einwirkung der Gewissensbisse, als wirkliche Raserei dargestellt und jede Karrikirung vermieden werden.

Von Alonso gelangen wir zu den zwei anderen und zwar schlimmsten Sündenmännern, wie sie Ariel nennt, Antonio, Bruder Prospero's und Usurpator seiner Herzogskrone, und Sebastian, Bruder Alonso's, der ebenfalls bei dem Verrath an Prospero mitgewirkt hatte*). Antonio und Sebastian sind im Wesentlichen Bösewichter und Verräther gleichen Kalibers, frivole, cynische, herzlose Egoisten. Wie bei Rosenkranz und Güldenstern, Brutus und Sicinius, hat der Dichter auch in diesem Paar zwei gleichartige und ziemlich gleichwerthige Charakterbilder neben einander gestellt, wobei die Entscheidung schwer fällt, welcher von Beiden der Schlechtere sei. Liegen die Initiativen des Verraths an Prospero und Alonso bei Antonio, so ersetzt Sebastian die mindere Uebung im Verbrechen durch seine noch widerwärtigere, pietätlose und cynische Frivolität. Das erste Auftreten, Akt II, Sc. 1, leitet Beider Charakterzeichnung ein durch den sarkastischen Spott über den ehrlichen Gonzalo und die cynische Rücksichtslosigkeit für die Trauer König Alonso's um den verloren geglaubten Sohn. Mit schneidender Schärfe zeiht ihn Sebastian der eigenen Verschuldung an des Sohnes und ihrer Aller Unglück. Gonzalo rügt diese Herzlosigkeit, erntet aber dafür von Beiden nur wohlfeilen Spott. Als sodann der König und die Uebrigen durch Ariel's Zauber einschlafen, entpuppen sich die Bösewichter vollständig in ihrem Mordplan auf den schlafenden König und seinen treuen Gonzalo. Antonio, wie schon gesagt, ergreift mit cynischer Gewissenlosigkeit die Initiative der Verführung, findet aber bei Sebastian sehr schnelles und leichtes Gehör und die Ausführung des Doppelmordes wird nur durch das Dazwischentreten

*) Dies geht allerdings nur aus Ariel's Standrede hervor und findet sonst im Stück nirgendwo Erwähnung.

Ariel's, der Gonzalo aufweckt, verhindert. Die Bösewichter fassen sich schnell, jedoch nicht ohne den Verdacht Gonzalo's zu erwecken.

A. III, Sc. 2, sieht Beide wieder auftreten, ermüdet und erschöpft, jedoch den Mordplan ausdrücklich festhaltend und nur die Ausführung auf gelegenere Zeit verschiebend. Nach der Scene mit der verschwindenden Tafel werden Beide, wie Alonso, durch Ariel's Rede in wahnsinnartige Extase versetzt; während aber Alonso der Wahnsinn der Reue und Verzweiflung ergreift, kommt bei diesen Beiden mehr eine wilde, unbußfertige Wuth zur Erscheinung, in der sie davon stürzen.

In der Schlußscene führt Ariel die ganze Gesellschaft vor Prospero. In seiner Nähe bleiben sie bezaubert stehen; dann löst Prospero den „blöden Dunst, der ihre Sinne umfing", und sie erkennen ihn. Während Prospero's Begrüßung mit Alonso und Gonzalo schleichen sie sich bei Seite. Der hochherzige Prospero verzichtet darauf, Alonso von dem geplanten Verrath in Kenntniß zu setzen, erläßt auch Antonio die Bestrafung und fordert nur von ihm sein Herzogthum zurück. Ueber das Verhalten Beider nach dieser Entdeckung ihrer Schurkereien giebt der Dichter (außer einer vorhergegangenen allgemeinen Aeußerung Prospero's, daß alle reuig seien) keine bestimmten Anhaltpunkte, während sich doch die Darstellung unbedingt an eine bestimmte Auffassung zu halten hat. Aus der Beiseite-Bemerkung Sebastian's, „der Teufel spräche aus ihm", sowie aus seiner späteren unbefangenen Unterhaltung mit dem betrunkenen Kleeblatt, läßt sich jedoch schließen, daß ihn der Dichter keinesfalls als einen tief Bereuenden dargestellt wissen will. Er schleicht anfangs niedergeschlagen bei Seite, mischt sich aber nachher, als sei nichts vorgefallen, wieder unter die Uebrigen. Die Haltung Antonio's, dem nicht bloß beiseite (wie dem Sebastian) sein beabsichtigter Verrath an Alonso, sondern öffentlich sein ausgeübter Verrath an Prospero vorgeworfen wird, muß dagegen eine wesentlich andere sein. Wie der wirkliche Verbrecher oft der Reue zugänglicher ist, als der Cyniker, so muß Antonio reuiger scheinen, als Sebastian; er wird daher bei Prospero's vernichtenden Worten demselben zu Füßen sinken, und wenn auch der Dichter keine vollstän-

dige Aussöhnung mit dem tief gekränkten Bruder im Auge hatte, so wird Antonio doch bis zum Schluß in geknickter, beschämter Haltung zu verharren haben.

Beide Sünder sind etwas jünger, als Prospero und Alonso darzustellen, also im mittleren Mannesalter. Ihre Züge, Sprache und Haltung müssen die verbrecherischen Intriguanten bestimmt erkennen lassen, Antonio mehr versteckt und hinterlistig, Sebastian mehr im Mantel cynischer Frivolität. Die Scenen der Verzauberung und des Wiedererwachens wollen besonders sorgfältig und mäßig behandelt sein, mit Rücksicht auf das, was Eingangs über die geringe Empfänglichkeit des heutigen Publikums für die Zauberei gesagt ist.

Einen wohlthuenden Gegensatz zu jenen beiden Bösewichtern bildet der alte, würdige Rath des Königs Alonso, der gutmüthige, ehrenhafte Gonzalo. Er repräsentirt, nächst Prospero, das versöhnende Prinzip im Stück. Obgleich dereinst zur Theilnahme an der Ausführung des verrätherischen Anschlags auf Prospero und seine Tochter gezwungen, hat er ihm doch die Mittel zur Rettung gewährt, was dieser mit fast überschwänglicher Dankbarkeit lohnt. Im Stück selbst sehen wir ihn unausgesetzt als den zartfühlenden, treuen Freund, Tröster und Hüter des unglücklichen Königs Alonso auftreten. Deßhalb planten die beiden Verbrecher auch den Tod Gonzalo's, zugleich mit dem seines Herrn, während sie von den übrigen Höflingen keinen Widerstand erwarteten. Gonzalo ist wohl etwas geschwätzig, wie das Alter es liebt; allein wenn die beiden frivolen Kreaturen, Antonio und Sebastian, sich über ihn lustig machen, so deutet dies keineswegs auf wirkliche Lächerlichkeit Gonzalo's. Die Ansicht einzelner Kritiker, daß in ihm ein Stückchen Polonius verborgen sei, ist durchaus falsch und würde zu einer ganz karrikirten Darstellung der Rolle führen. Nicht eine einzige langathmige Rede hat ihm der Dichter in den Mund gelegt, noch weniger irgend eine alberne Bemerkung; er fertigt im Gegentheil die Spöttereien und noch schärfer die Frivolitäten Antonio's und Sebastian's gebührend ab. Er ist nicht geistreich, aber noch weniger bornirt. Seine scherzhafte Schilderung des utopischen Staates (die ihm Shakespeare nach Mon-

taigne in den Mund legte) ist eine harmlose Plauderei pour passer le temps, eine Verspottung von Träumereien, denen sich zu jener Zeit manche unklare Köpfe hingaben, die aber einigen Witzes durchaus nicht ermangelt. Kurz, die Rolle verträgt höchstens die leichte Chargirung des gutmüthigen, schwachen, etwas plauderhaften Alters; im Uebrigen ist Gonzalo ernst und würdig zu halten. Ein Strich zuviel in der Richtung der Lächerlichkeit, und die Rolle ist verdorben.

Sein erstes Auftreten, A. II, Sc. 1, theilt sich in die bereits charakterisirte Abwehr der Spöttereien Sebastian's und Antonio's und in die Tröstung des Königs. Durch Ariel aus dem Schlafe geweckt, vereitelt er die Mordpläne der beiden Verräther; sie wecken in ihm Argwohn, den er allerdings nur mimisch kund giebt. Ueberhaupt zeigt er durchweg, soweit dies seine Gutmüthigkeit und der Respekt vor ihrem prinzlichen Rang gestatten, daß Antonio und Sebastian ihm höchst unsympathisch sind. — Beim Wiederauftreten, A. II, Sc. 2, ist der alte Mann ganz erschöpft, so daß er sich zur Ruhe hinstreckt. Die wahnsinnige Exaltation des Königs weckt aber bald wieder seine Sorge um den geliebten Herrn und er folgt ihm als sein treuer Hüter.

In der großen Schluß- und Versöhnungsscene wirkt Gonzalo fast nur mimisch mit; jedoch hat ihm der Dichter die schönen Segensworte für das junge Paar in den Mund gelegt: „Schaut herab ihr Götter" u. s. w., welche entschieden an Hermionen's Schlußworte in dem ziemlich gleichzeitig entstandenen „Wintermärchen" erinnern. Besonders warm muß Gonzalo's Wiedersehen mit Prospero und seine Theilnahme an Ferdinand's und Miranda's Verbindung dargestellt werden. Die Mitspieler, mit Ausnahme der beiden oft genannten Sünder, müssen durch den äußeren Ausdruck ihrer Achtung und Zuneigung die Gonzalo-Rolle heben; König Alonso insbesondere erweist ihm Hochachtung und Zuneigung, wenn ihm auch in seiner Melancholie der Trostesworte Gonzalo's mitunter zu viel werden.

Gonzalo wird als Greis mit weißem Haar und Bart, vom Alter körperlich schon etwas geschwächt, mit langsamen, behäbigen Manieren darzustellen sein, Gutmüthigkeit und Milde im Antlitz.

Die kleineren Rollen der beiden begleitenden Hofherren Adrian und Franzisko überträgt die Bearbeitung auf den Erstgenannten. Aus den Spöttereien Antonio's und Sebastian's geht hervor, daß sie ihn als jungen dem Gonzalo als alten Schwätzer entgegenstellen; weitere direkte Anhaltpunkte für eine solche Charakterisirung bietet die Rolle nicht und darf demnach Adrian so wenig als junger, wie Gonzalo als alter Hofherr karrikirt werden. Warme Theilnahme für den König spricht aus Adrian's Worten.

Der hiermit erschöpften Gruppe der schiffbrüchigen Edelleute treten nun die hochkomischen Gestalten des gleichfalls geretteten Küfers Stephano, wie des Spaßmachers Trinculo hinzu, die sich, wie wir bereits bei Besprechung Caliban's sahen, mit diesem zu einem Trio trunkener Ausgelassenheit vereinigen, wie es noch die Phantasie keines Dichters geschaffen hat. Der Schauspielkunst wird hier eine noch nicht dagewesene Gelegenheit geboten, die Trunkenheit nicht blos in ihren verschiedenen Stadien, sondern auch in ihren verschiedenen Aeußerungen bei verschieden angelegten Individuen zur Darstellung zu bringen. Dem handfesten Gewohnheits- und Berufssäufer Stephano steht der wilde und rohe Neuling Caliban gegenüber, der den Wein noch nicht kannte, den der erste Rausch in eine ganz neue, höhere Gefühlssphäre erhebt. Und zwischen Beiden der schwächliche Spaßmacher Trinculo, der betrunkene Clown, nicht Gewohnheitssäufer, wie Stephano, aber noch weniger Neuling, wie Caliban.

Der Beherrscher dieser Gruppe ist der trunkene Küfer Stephano, ein behäbiger, plumper, liederlicher Bursche, Poltron, mit dem Anschein der Herzhaftigkeit, dabei jovial und nicht ohne Humor. Er ist auf einem Fasse Sect an's Ufer geschwommen, dessen Inhalt, so lange er vorhält, ihn über alle irdischen Sorgen erhebt; ihn allein ficht der Schiffbruch nicht im Mindesten an. Singend und bereits angetrunken, die Flasche in der Hand, tritt er im zweiten Akt auf. Caliban's seltsamer Anblick erhöht seine Lustigkeit; mit der kordialen Freigebigkeit des Säufers nöthigt er ihn gewaltsam zum Trinken und ergötzt sich dann höchlich an den raschen Fortschritten seines Zöglings, an dessen Irrthum, ihn für ein höheres Wesen zu halten, an seiner

trunkenen Lustigkeit. Auch Trinculo, den er unerwartet wieder findet und zuerst für einen Geist hält, vor dem ihm bange wird, muß tüchtig mittrinken, und zum Schluß stimmen Beide in ungeheurer trunkener Lustigkeit in Caliban's Lied ein. Goethe's „Mir ist so kannibalisch wohl, als wie fünfhundert Säuen" gelangt hier, sowie am Schluß der nächsten Trunkenheitsscene, zur denkbar vollendetsten Verkörperung.

Ihr folgendes Auftreten, die gesteigerte Fortsetzung des ersten Saufgelages, beginnt mit Neckereien an dem betrunkenen Caliban, die dieser sich aber nur von Stephano, nicht von Trinculo, den er für feig hält, gefallen läßt. Alles, was Trinculo vom Witz des Spaßmachers hat, giebt er hier an Caliban aus; es ist aber in der That sehr wenig. Caliban's Bewunderung und Unterthänigkeit ergötzen und schmeicheln nun Stephano so sehr, daß er ihn protegirt und gegen Trinculo in Schutz nimmt, den Letzteren sogar schließlich, durch Ariel's Neckereien verführt, gehörig durchprügelt. Der Plan Caliban's, Prospero zu ermorden, Stephano zum König der Insel zu machen und ihm Miranda zu vermählen, gefällt Letzterem außerordentlich und er erwärmt sich in seiner Trunkenheit so dafür, daß er sofort die Herrscherwürde in dem edlen Kreis usurpirt und von jetzt ab halb im Scherz, halb im Ernst, König spielt. Caliban erkennt diese Würde ernsthaft, Trinculo scherzhaft an. Zuletzt beginnen alle Drei, wie am Schluß der früheren Scene, zu jubeln und zu singen. Da hören sie plötzlich von unsichtbaren Musikanten die Melodie ihres Liedes aufspielen. Trinculo kommt hierbei gleich vor Angst außer sich und selbst dem etwas herzhafteren Stephano wird gruselig zu Muthe, so daß ihm Caliban seine Angst ansieht und ihm den Zauber mit der Musik zu erklären sucht. Stephano und Trinculo überwinden dann schließlich ihr Grauen, und das seltsame Kleeblatt folgt in trunkenem Muthe und tollem Jubel den abziehenden Klängen nach.

Im vierten Akt treten die Drei, unter Führung Caliban's, behufs Ausführung ihres Anschlags auf Prospero wieder auf. Ariel's Klänge haben sie in der Irre herumgeführt, in Sümpfe gelockt und dadurch etwas ernüchtert. „König Stephano" ist furchtbar aufgeregt über den Verlust seiner Flasche und bedroht Caliban mit Schlägen.

Als sie dann in Prospero's Zelle eindringen wollen, gewahren sie den Haufen glänzender Kleider und Schmucksachen, welche Ariel, um sie in Versuchung zu führen, dort aufgehäuft hatte. Die Diebsgelüste der niederen Gesellen tragen es sofort über den Mordplan davon. Der unmittelbare kleine Gewinn läßt sie den in Aussicht stehenden größeren vergessen. „König Stephano" reißt gierig das Beste an sich, beschenkt Trinculo gnädigst und Beide packen endlich den ganzen Trödel dem widerstrebenden Caliban auf. Zum Schluß jagen dann Ariel und Prospero die saubere Gesellschaft durch Hundegebell und Zuruf auseinander; Stephano läuft in seinem Königsmantel, Allen voran, feig und erschrocken von dannen.

In jämmerlichem Zustand, abgerissen und herumgehetzt, erscheinen dann die drei katzenjämmerlichen Trunkenbolde in der Schlußscene, wo sie sich entsetzt ihrem König und Prospero gegenüber finden, schließlich streng fortgewiesen werden und mit Caliban beschämt und demüthig davon schleichen.

Im Verhältniß Stephano's zu Trinculo ist durchweg festzuhalten, daß Letzterer sich dem stärkeren Gefährten vollständig unterordnet. Stephano's Schläge nimmt er mit der weinerlichen Empfindsamkeit des Trunkenen hin, ohne an Widerstand zu denken. Die Aeußerungen der Trunkenheit müssen überhaupt bei Beiden durchweg verschieden sein. Stephano ist dabei in seinem Element; ihn kriegt der Wein nicht so unter, wie Trinculo oder gar Caliban; er bleibt sicherer auf seinen Füßen, gleichwie der Matrose auf dem schwankenden Deck.

Trinculo ist viel beweglicher und gesprächiger darzustellen, als der kräftige, plumpe Stephano; er bildet ein possenhaftes Mittelding zwischen dem Narren und dem Clown*), die Shakespeare anderswo in abgesonderter Charakteristik zu zeichnen pflegt. Seine Kleidung entspricht dem zünftigen Spaßmacher, während Stephano der Attribute des Küfers nicht ermangeln darf. Beide

*) Das Original bezeichnet Trinculo weder als fool, noch als clown, sondern als jester, Spaßmacher. Als Leibnarr des Königs ist er daher um so weniger zu betrachten, als ihm aller Witz fehlt. Auch als Clown (wozu ihn Thümmel zählt) charakterisirt er sich nicht so recht; er ist halb niederer Narr, halb höherer Clown.

sind in mittleren Lebensjahren anzunehmen. Die schon erwähnte Illustration Kaulbach's kann auch für die Darstellung Stephano's und Trinculo's zum Anhaltpunkt dienen.

Für den Bühnenerfolg des „Sturms" ist das Ensemble des trunkenen Trio's, Caliban, Stephano und Trinculo, von großer Wichtigkeit und für die beiden Letzteren deshalb auch wohl zu beachten, was oben über Caliban's Verhältniß zu jedem von ihnen gesagt wurde. Die Gefahr liegt hierbei allerdings nahe, durch allzu treue Nachahmung der Wirklichkeit die Trunkenheitsscenen in's Widerliche übertrieben zu sehen; hier müssen alle drei Spieler Maaß zu halten wissen, damit die Grenzen, welche die Aesthetik der Darstellung des Häßlichen zieht, nicht überschritten werden.

Von Ariel abgesehen, den man stets durch eine Dame darstellen wird, ist Prospero's Tochter Miranda die einzige Frauenrolle im Stück, ein Fall, der in keinem sonstigen Werk unseres Dichters wiederkehrt. Miranda schließt sich dagegen, auch bei aller Einfachheit der Handlung, die keine vielseitige Entwickelung des Charakters gestattet, den reizendsten Frauengestalten unseres Dichters an. Durch ihren Vater in feiner Bildung und Sitte erzogen, ihres hohen Ranges unkundig, ist sie, vollkommen fern von der menschlichen Gesellschaft und unbekannt mit deren Gesetzen und Formen, zur Jungfrau erblüht. Mrs. Jameson nennt sie das reinste Naturkind, welches Shakespeare geschildert. Der angebetete Vater und der verachtete Caliban sind die einzigen menschlichen Geschöpfe, welche ihr Auge während eines zwölfjährigen Aufenthalts auf der Insel erblickt hat; anderer Menschengestalten aus ihren ersten Kinderjahren erinnert sie sich nur wie im Traum. In dem Gegensatz feiner Bildung und Sitte bei angeborenem, wenn auch unbewußtem fürstlichen Anstand und vollkommenster kindlicher Unkenntniß aller menschlichen und geselligen Verhältnisse wurzelt der eigenthümliche Zauber, den die Miranda-Rolle auf den Zuschauer ausübt. Beide Gegensätze, in der Trennung wie in der Vereinigung, zum richtigen und charakteristischen Ausdruck zu bringen, ist die nicht leichte Aufgabe der darstellenden Künstlerin.

Miranda's erstes Auftreten, Akt I, Scene 1, zeigt uns gleich eine der schönsten Eigenschaften ihres Gemüthes, wie sie Shake-

speare bei keinem seiner Frauencharaktere so intensiv gezeichnet und durchgeführt hat: das göttliche Mitleid. Thränenden Auges fleht sie ihren Vater an, den durch seine Zauberkraft erregten Sturm zu stillen; sie weint um die vermeintlichen Opfer des Schiffbruchs. Nachdem er sie beruhigt, beginnt er der Tochter seine Lebensgeschichte zu erzählen, wonach sie oft vergebens geforscht. Hierbei verlangt nun die Dichtung von der Miranda-Darstellerin scheinbar Unvereinbarliches. Die Geschichte Prospero's, des an ihm vom Bruder geübten Verraths und ihrer Beider wunderbare Rettung, die Mittheilung, daß sie ein Fürstenkind, eine Prinzessin sei, alles dies, was, wie sie selbst sagt, selbst „Taubheit heilen könnte", muß naturgemäß ihre Aufmerksamkeit im höchsten Grade fesseln, ihre Theilnahme bis zum äußersten Maaß in Anspruch nehmen. Und dennoch findet Prospero für nöthig, sie wiederholt zur Aufmerksamkeit zu ermahnen; beim Schluß seiner Erzählung befällt sie sogar der Schlaf. Diese Haltung Miranda's, dieser Anschein der Theilnahmlosigkeit, ist nur durch einen ganz ungewöhnlichen Grad der Spannung und Erregung zu erklären, dessen Darstellung in's Gegentheil der gewohnheitsmäßigen Mimik der Aufmerksamkeit umschlägt. Jedes Wort, jede Enthüllung Prospero's ruft tief schlummernde Erinnerungen in ihr wach, eröffnet ihr unabsehbare Perspectiven der Vergangenheit und Zukunft. Sie lauscht wohl Prospero's Worten, ja ihr Ohr verschlingt sie förmlich; allein ihre Gedanken verlieren sich zugleich widerstandslos und unwillkürlich in die neu eröffneten Fernsichten. Die überspannte Aufmerksamkeit nimmt das äußere der Abspannung, die überreizte Theilnahme das Aeußere der Theilnahmlosigkeit an; die Fülle der auf sie eindringenden neuen Bilder und Gedanken verwirren und betäuben Miranda, bis sie, unter Hinzutritt einer physischen Nachwirkung der aufregenden Sturmscene, zuletzt in sanften Schlummer sinkt, ähnlich einem durch Magnetisiren bewirkten Halbschlaf. Nur auf diese Weise wird eine feingebildete Darstellerin der trotz alledem etwas bizarren Intention des Dichters entsprechen können; der Zuschauer muß bei Miranda in Blick und Geberde den höchsten Grad innerer Spannung gewahren, wo Prospero äußere Zeichen der Abspannung zu erblicken glaubt.

Nach ihrem Wiedererwachen giebt sie zuerst ihrem Abscheu gegen Caliban, der einst einen viehischen Anschlag auf ihre jungfräuliche Ehre gemacht, Ausdruck; es ist die unwillkürliche Antipathie des Edlen gegen das Gemeine. Alsdann tritt ihr Leben beim Anblick Ferdinand's in seine Sonnenhöhe. Zum erstenmal erblickt sie, die nur ihren Vater und Caliban gesehen, einen Mann in der Schönheit und Blüthe der Jugend. Sie glaubt einen Geist vor sich zu sehen, möchte ihn „ein göttlich Ding" nennen. Ihr naives Staunen, die offene, durch keine konventionelle Rücksicht gehemmte Bewunderung der blendenden Erscheinung des schönen Jünglings, weicht dann zunächst dem ihr ureigenen Gefühl tiefen Mitleids. Die erkünstelte Härte Prospero's läßt sie für Ferdinand zittern, für ihn bitten, sich für ihn verbürgen. Und aus dem Mitleid geht dann in rascher, naturgemäßer Folge die Liebe auf. — Diese Scene, die reizende Parallele zu Romeo's und Julia's erster Begegnung, verlangt ein aller Koketterie, aller hergebrachten theatralischen Liebes-Mimik vollkommen entsagendes Spiel, — eine lebensvolle Darstellung edler Einfalt und unbewußter kindlich-jungfräulicher Unschuld. Die Naivetät Miranda's ist keine Charaktereigenschaft, sondern der unmittelbare Ausfluß ihrer vollständigen Unkenntniß von Welt und Menschen.

Im Anfang des dritten Aktes begegnen wir den Liebenden wieder. Mitleid wegen der harten Arbeit, die ihm Prospero auferlegt, und die unbewußt aufkeimende Liebe haben Miranda zu Ferdinand getrieben; sie will für ihn arbeiten, ihm die Bürde abnehmen. Dann folgt jenes schon bei der Ferdinand-Rolle charakterisirte herrliche Liebesduett, der Glanzpunkt beider Rollen, dessen duftige Zartheit kaum von der Gartenscene in „Romeo und Julia" übertroffen wird. Wie dorten, erschließen sich auch hier zwei reine, junge Herzen, zum erstenmal von dem Götterstrahl wahrer, tiefer Liebe berührt. Wie Julia, so kennt auch Miranda's Unschuld keine „blöde Schlauheit"; sie träumt die Liebe nur im Gewand der Ehe; sich dem Geliebten zum Weib anbieten, ist bei Beiden identisch mit dem Geständniß der Liebe und dem Glauben an Gegenliebe. Nur erscheint Miranda, das einsame Kind der Insel, noch kunstloser, einfacher, naiver, als die, wenn auch noch

so jugendliche und unschuldige, aber doch heißblütige und der Lebensverhältnisse kundige Tochter Capulet's. Ferdinand's und Miranda's Liebe ist ruhiger, als die von Romeo und Julia; sie zeigen weniger Leidenschaft bei gleicher Innigkeit. Miranda weint vor Seligkeit bei Ferdinand's Liebesbewerbung. Ihr Gemüth ist weicher, als Julia's; jede Leidenschaftlichkeit ist ihr fern. In solchem Sinne dargestellt, muß diese Scene, trotz ihrer Einfachheit, eine tiefe und wohlthuende Wirkung ausüben, den ästhetischen Glanzpunkt des Stücks abgeben.

Der Beginn des vierten Aktes sieht die Liebenden, vom Vater gesegnet, auf der ruhigen Höhe ihres Liebesglücks. Von da ab bis zum Schluß fällt, wie auch schon bei der Ferdinand-Rolle erörtert, Miranda's Aufgabe fast ausschließlich dem stummen Spiel, der Mimik anheim. Dieser Theil der Aufgabe muß von der Künstlerin sehr hoch gehalten werden, damit das liebliche Bild bis zum Schluß seine Herrschaft über den Zuschauer behält und sich stets als Mittelpunkt, als Bindeglied der glücklichen Lösung darstellt.

Nach Prospero's Angaben steht Miranda noch nicht im sechszehnten Lebensjahr, eine blühende, liebliche Mädchengestalt, von zarter, weicher Empfindsamkeit und von poetischem Duft angehaucht. Bei der Wahl der Darstellerin darf indes, wie auch schon früher bei Besprechung der Julia-Rolle erörtert, der Rücksicht auf eine dieser Zahl der Jahre genau entsprechenden Darstellung die Rücksicht auf eine kunstvollendete Leistung in keiner Weise geopfert werden. Miranda ist keine Rolle für eine jugendliche naive, sondern für eine sentimentale Liebhaberin; nur die feinste Charakterzeichnung kann Miranda bei dem sehr beschränkten Umfang der Handlung über das Niveau einer gewöhnlichen Liebhaberin erheben. Ueber die nicht vollständig mehr vorhandene Jugendlichkeit läßt sich bei dieser Rolle immer noch weit leichter hinwegsehen, wie über ein ungenügendes Spiel.

Zur Kleidung Miranda's eignet sich wohl eine einfache, weiße Phantasietracht am besten; Blumen bilden ihren einzigen Schmuck; die Haare wallen reich und kunstlos um ihre Schultern.

Aus diesen durch die im Text meiner Bearbeitung eingefügten

Bühnenweisungen ergänzten Schilderungen ergiebt sich, wie bereits Eingangs erörtert, daß man es im Stück mehr mit fertigen Charakteren, als mit solchen, die sich im Wesentlichen erst in und aus der fortschreitenden Handlung entwickeln, zu thun hat. Um so feiner müssen diese Charaktere aber gezeichnet, um so schärfer die Rollen individualisirt werden, wenn das Stück wirken soll.

Wie schon bemerkt, sind die Rollen Adrian's und Franzisko's in meiner Bearbeitung in Eine zusammengezogen, der Schiffspatron, Bootsmann und Matrose aber, als Folge der ausfallenden Eingangsscene, gestrichen; ebenso die Göttinnen Isis, Ceres und Juno.

Die Inscenirung des „Sturms" bietet im Eingang und am Schluß einige Schwierigkeiten dar; im Uebrigen ist sie höchst einfacher Natur. Nach meiner Bearbeitung spielt sich das Stück auf nur drei Schauplätzen ab. Einzig innerhalb des dritten Aktes kommt ein Scenenwechsel vor; im Uebrigen spielen die Akte stets auf demselben Schauplatz.

Akt I, Akt III, Scene 1, und Akt IV stellen eine liebliche Strandgegend vor, der man eine möglichst große Tiefe giebt. Man blickt durch eine romantische Waldlandschaft auf die im Hintergrund wogende See. Zur Seite, an einen Hügel oder Felsen gelehnt, von dessen Spitze Prospero und Miranda im Eingang dem Sturm zusehen, liegt die Zelle oder Hütte Prospero's, der mit Teppichen verhängte Eingang in schräger Richtung zum Zuschauer, so daß man im letzten Akt, beim Zurückschlagen des Vorhangs, Ferdinand und Miranda im Innern der Zelle erblicken kann. Die Einrichtung der Zelle ist einfach, aber keineswegs ärmlich zu halten. Hinter der Zelle, oder gegenüber, ist eine kleine, vergitterte Höhle, eine Art Hundeloch, im Felsen sichtbar, die Wohnung Caliban's.

Beim Aufgehen des Vorhangs deckt diese Landschaft, sowie den Zuschauerraum, tiefe Nacht. Prospero's und Miranda's Gestalten werden nur beim Zucken der Blitze zeitweise sichtbar. Der Donner rollt, der Wind braust, die See im Hintergrund ist in wildstürmischer Bewegung. Ein Schiff, ziemlich nahe dem Ufer, ganz oder theil-

weise sichtbar, kämpft hart mit den empörten Wogen; man hört verworrene Rufe und die Pfeife des Bootsmanns. Nachdem dieses Schauspiel unter wachsender Heftigkeit des Unwetters kurze Zeit angedauert, fleht Miranda ihren Vater an, er möge den Sturm bändigen. Plötzlich (nach den Worten: „das Feuer löschte") fährt ein blendender Blitzstrahl, unmittelbar von einem furchtbaren Donnerschlag gefolgt, auf das Schiff hernieder, welches noch einmal von den Wogen in die Höhe gehoben wird und dann blitzschnell in die Tiefe versinkt, wobei man das verworrene Schreien und Jammern der Schiffbrüchigen vernimmt. Nachdem nun Prospero der Tochter einige Worte des Trostes zugesprochen, erhebt er seinen Zauberstab. In einem Augenblick verwandelt sich jetzt die ganze Scene; das Gewitter hört auf; in hellem Sonnenschein erglänzen plötzlich die liebliche Landschaft und die friedliche ebbende See. Je einfacher diese Einrichtung im Vergleich zu den komplizirten und kostspieligen Vorrichtungen ist, die andere Bearbeitungen erfordern, je mehr Sorgfalt muß aber darauf verwandt werden, auch ein wirklich naturwahres und ergreifendes Bild eines Seesturms zu geben.

Das auf demselben Schauplatz im letzten Akt stattfindende mythologische Maskenspiel habe ich nur in sehr vereinfachter Form beibehalten.

Zum Schluß des Stücks läßt meine Bearbeitung das Königsschiff, das die Geretteten nach Neapel zurückführen soll, wieder erscheinen. Es kommt mit dem Vordertheil, auf welchem Ariel steht, aus der Coulisse, von Tritonen und Nymphen an Rosenketten gezogen, und legt sich an's Ufer. Maste und Raaen sind festlich mit Kränzen, Wimpeln und Fahnen geschmückt und mit lieblichen, winkenden und grüßenden Kindergestalten und Nymphen besetzt. Eine intensive Abendsonnenbeleuchtung, während auf der Vorderbühne bereits Dämmerung herrscht, bestrahlt das Bild; Ariel singt dazu sein kurzes Abschiedslied: „Wo die Bien', saug' ich mich ein." Prospero und seine Umgebung bleiben, das Schauspiel betrachtend, bis zum Fall des Vorhangs. — Ich halte diesen Abschluß für wirksamer, als den Abgang aller Gäste Prospero's in die Zelle und die in den verschiedenen Bühnen-Einrichtungen darauf folgenden scenischen Tableau's und Geisterchöre.

Der zweite Akt hat einen Wald, die zweite Scene des dritten Aktes eine Feldlandschaft, beide von mittlerer Tiefe, zum Schauplatz. Ariel erscheint in letzterer Scene, als Harpye verkleidet, auf einem Felsen im Hintergrund*).

Die Landschaften tragen im Allgemeinen einen südlichen, fast tropischen Charakter. Meißner's subtile Nachweise des herbstlichen Gepräges dieser Landschaften lassen sich für die Bühne nicht verwerthen; hierzu reicht die scenische Dekorationskunst nicht aus.

Die Trachten werden sich, abgesehen von dem, was bezüglich der Hauptrollen speziell gesagt wurde, im Charakter der italienischen Renaissance zu halten haben. Charles Kean wählte Costüme des dreizehnten Jahrhunderts. — Die phantastischen Tänze im letzten, desgleichen die kleine Tanzscene im dritten Akt müssen geschmackvoll und originell arrangirt werden; die Bearbeitung hat im Allgemeinen die choreographischen Produktionen auf das geringstmögliche Maaß reducirt.

Es ward bereits der Nothwendigkeit eines vollendeten Zusammenspiels der drei Trunkenbolde erwähnt. Noch wichtiger ist das Ensemble der Schlußscene, bei der stets eine so große Zahl von Personen auf das stumme Zusammenspiel angewiesen ist. Sie kann sich bei ihrer etwas dürftigen Oekonomie sehr leicht in Mattigkeit verlieren, weshalb ein schöner scenischer Abschluß mit Ariel's Gesang um so nothwendiger erschien.

Von wesentlicher Bedeutung für die Bühnenwirkung des Stücks ist die Musik. Die vortreffliche Taubert'sche Composition läßt sich auch bei meiner Bearbeitung verwerthen; jedoch rathe ich, in gleicher Weise wie bei Mendelssohn's Compositionen zum Sommernachtstraum, die Musikbegleitung auf die Gesänge und diejenigen Stellen der Dichtung zu beschränken, wo sie speziell vom Dichter vorgeschrieben wird, insbesondere jede Begleitung des Dialogs wegzulassen und überhaupt jeden Uebergriff in's spezifische Gebiet des Melodrama's zu vermeiden. Es wird hierdurch ein gutes Dritttheil der Taubert'schen Composition ausfallen. Ferner erfordert der

*) Bei Dingelstedt, wo Prospero statt Ariel die Standrede hält, spaltet sich der Fels, und jener wird in greller Beleuchtung sichtbar, — eine Einrichtung, die sich auch bei Beibehaltung Ariel's anwenden läßt.

Schluß meiner Bearbeitung eine neue Composition des bei Dingelstedt und also auch bei Taubert ausfallenden Abschiedsliedes von Ariel: „Wo die Bien', saug' ich mich ein." In England ist die Composition dieses Liedes von Dr. Arne sehr beliebt.

Die Litteratur des „Sturms", abgesehen von den bezüglichen Abhandlungen bei Schlegel, Ulrici, Gervinus, Kreyßig, Genée, Friesen u. s. w., und den Einleitungen von Delius, Schmidt und Bodenstedt, ist ziemlich reich, da der eigenthümliche Charakter des Stücks und das Dunkel, welches noch über den von Shakespeare benutzten Quellenschriften ruht, viele Kritiker zu den gewagtesten Conjecturen veranlaßt haben. Die darstellenden Künstler und Regisseure können jedoch von diesen kritischen Untersuchungen Meißner's, Elze's u. s. w. für ihre Zwecke wenig Nutzen ziehen. Sehr empfehlenswerth für sie sind dagegen die Anmerkungen Dingelstedt's zu seiner ersten Bearbeitung des „Sturms", abgedruckt in seinen „Studien und Copien nach Shakespeare". Die Darstellerin der Miranda wird ferner aus Mrs. Jameson's Schilderung dieses Charakters, wenn dieselbe auch ein wenig zu enthusiastisch gehalten ist, manche Belehrung schöpfen können. Desgleichen verweise ich auf J. Thümmel's Charakteristik des Liebespaars im 19., und auf meine Schilderung des Säufer-Trio's im 16. Band des Shakespeare-Jahrbuchs.

Die Comödie der Irrungen.

„Die Comödie der Irrungen“ gehört zu den ersten, aber auch zu den schwächsten Erzeugnissen der Shakespeare'schen Muse. Nur „Titus Andronicus“ und „Verlorene Liebesmühe“ dürften älteren Datums sein, und da beide schon längst nicht mehr für aufführbar gelten, so bildet die vorliegende Comödie, eigentlich mehr Posse, das erste Werk unsres Dichters, welches sich bis auf unsere Zeiten, also fast durch drei Jahrhunderte hindurch, auf der Bühne erhalten hat. Dem Stück begegnen wir zuerst mit sehr incorrectem Text in der Gesammtausgabe von 1623, während alle bedeutenderen älteren Werke Shakespeare's schon gleich nach den ersten Aufführungen in Quartausgaben zu erscheinen pflegten. Es deutet dies darauf hin, daß der Verfasser sich damals noch keinen Namen als Dramendichter erworben hatte, auch wohl auf die geringe Werthschätzung des Stücks selbst von Seiten der Zeitgenossen.

Die Meinungen der Kritiker über die Abfassungszeit schwanken jetzt nur noch zwischen den Jahren 1591 und 1592; eine im zweiten Akt enthaltene Anspielung auf den französischen Bürgerkrieg, der 1589 bis 1594 stattfand, läßt mit hinlänglicher Bestimmtheit auf jene Entstehungszeit schließen. Styl und Versifikation tragen entschieden das Gepräge der Jugendperiode unseres Dichters: glatte, regelmäßig gebaute Verse mit wenig weiblichen Ausgängen (nur 12 pCt. nach Hertzberg), häufige Anwendung des altenglischen alexandrinerartigen Knittelverses (doggerel) und alternirender Reime, Zusammenfallen der Abschlüsse des Sinns und des Verses, einfache Satzbildungen, größerer Reichthum an Worten, als an In-

halt, Mangel an kühnen, originellen Bildern u. s. w. Hertzberg hat vollkommen Recht, wenn er den großen Abstand im Bau und Eindruck ein und derselben Versart hervorhebt, welcher zwischen den Werken aus Shakespeare's letzter und aus seiner frühesten Periode besteht. „Die Comödie der Irrungen", im Vergleich zu den Werken seiner Glanzperiode, bietet den besten Anhaltpunkt für die ungeheuren Fortschritte Shakespeare's in der dramatischen Kunst.

Auch in der eigentlichen dichterischen Composition tritt der Charakter der Jugendarbeit überall hervor. Die gehäuften Unwahrscheinlichkeiten streifen oft an's Unmögliche. Dann zeigt sich Shakespeare's emininte Kunst der Charakteristik hier nur in ihren schwachen Anfängen. Die Charaktere sind nur leicht skizzirt und psychologisch oft recht bedenklich. Eine Figur z. B., wie der sentimentale Herzog, welcher es beklagt, einen würdigen, geachteten Mann hinrichten zu müssen, weil dieser das geforderte Lösegeld nicht zahlen kann, hat Shakespeare nicht mehr geschaffen, wenn auch in einigen seiner späteren Werke (z. B. „Maaß für Maaß", „Heinrich VIII.", „Ende gut, Alles gut") oft noch weit schärfere Verletzungen des Gefühls mit unterlaufen. Auch eine solche unweibliche, eifersüchtige Keiferin, wie Adriana, hat Shakespeare nicht wieder gezeichnet.

Der Bau des Stücks ist im Uebrigen tadellos. Mit einem seiner letzten Dramen, dem „Sturm", hat es die Eigenthümlichkeit gemein, daß die Einheiten von Zeit, Ort und Handlung pedantisch festgehalten werden. Das Stück spielt in derselben Stadt, zwischen Morgen und Sonnenuntergang. Keine Spur von episodischem Beiwerk umgiebt die Haupthandlung, welche sich ohne Unterbrechung noch Abschweifung abspielt. Auch die Geschichtserzählung Aegeon's in der Eingangsscene erinnert an die gleichartig gebaute Exposition des „Sturms", worin Prospero seine Schicksale erzählt. In allem Uebrigen ist allerdings kein größerer Contrast in Composition, Charakterzeichnung, Styl und Versifikation denkbar, als zwischen dem „Sturm" und der „Comödie der Irrungen".

Die Quellen dieser Comödie waren die Menächmen des Plautus. Ob er den Stoff unmittelbar dem lateinischen Original entnommen, oder eine 1595 im Druck erschienene englische Uebersetzung von Warrens schon in der Handschrift gekannt und benutzt habe, darüber

sind die Kritiker nicht einig, wie denn möglicherweise auch ein uns nur nach seinem Titel bekanntes älteres Drama, „Historie of error“, das zuletzt 1583 zu Windsor aufgeführt wurde, die unmittelbare Quelle unseres Dichters gewesen sein mag. Jedenfalls ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß Shakespeare direkt und ausschließlich aus Plautus geschöpft habe; ich halte ihn überhaupt nicht für einen großen Polyglotten.

Wie dem aber auch sei, jedenfalls hat Shakespeare mit dieser sonst so schwachen Jugendarbeit bereits den entschiedenen Beweis geliefert, wie er überlieferte Stoffe zu veredeln und weiter auszubauen verstand. Die Menächmen des Plautus beschränken sich im Wesentlichen auf die Schicksale und Verwechslungen der beiden Brüder Antipholus, wobei außerdem nur die eifersüchtige Frau des angesessenen Bruders eine ähnliche Rolle spielt, wie bei Shakespeare. Unser Dichter hat zunächst die Handlung und die Charaktere des Plautus von vielen Cruditäten gereinigt, welche unser Sittlichkeitsgefühl allzu tief verletzen mußten. Er hat ferner die Handlung ergötzlicher und mannigfaltiger gestaltet, indem er den Zwillingsbrüdern Antipholus die beiden Zwillingsbrüder Dromio als Sklaven beigab. Daß hierdurch die Unwahrscheinlichkeiten des Plautus noch unwahrscheinlicher werden, fällt bei dem vorwiegend possenhaften Charakter des Ganzen nicht in's Gewicht, deutet allerdings darauf hin, wie Shakespeare in jener Periode dem pragmatischen Theil seiner dichterischen Aufgabe noch wenig gewachsen war. Sodann hat er durch die ebenfalls frei erfundenen Figuren des Herzogs, des Aegeon und dessen Gemahlin Aemilia, der Schwester Adriana's, Angelo's u. s. w. der possenhaften Handlung einen ernsteren und zugleich wärmeren Hintergrund gegeben, worin sich bereits, wenn auch noch in unvollkommener Weise, das Sittlichkeitsgefühl abspiegelt, welches, neben den ernsteren Dramen, auch die meisten seiner späteren Lustspiele kennzeichnet. Somit bildet „Die Comödie der Irrungen“ immerhin, vom litterar-historischen Standpunkte aus, eine interessante Stufe auf dem Wege der dichterischen Fortbildung Shakespeare's.

Das Stück hat, nach Fleay's Zählung, nur 1770 Zeilen, worunter 240 in Prosa, 380 gereimte Fünffüßler, 64 alternirende Reime und 109 altenglische Knittelverse. Es ist von allen Stücken

Shakespeare's das kürzeste, nicht halb so lang, wie viele der großen Tragödien.

„Die Comödie der Irrungen" ist unter Ludwig Tieck's Oberleitung vom Grafen Wolf von Baudissin vortrefflich übersetzt; meine Bearbeitung gründet sich hierauf. Wie Hertzberg sagt, bietet bei keinem Stück Shakespeare's die Uebertragung in's Deutsche geringere Schwierigkeiten; es stehen insbesondere im Verhältniß zu dem einzuschließenden geistigen Gehalt dem Uebersetzer mehr Worte zur Disposition, als bei seinen späteren Dramen. Der Bearbeiter findet denn auch in der That nur höchst geringfügige Veranlassung, den Text vom Standpunkt der Bühnenanforderungen zu revidiren, — eine Aufgabe, die sich bei vielen seiner späteren Werke, insbesondere aus der letzten Periode, häufig so äußerst schwierig gestaltet. — Von neueren Uebersetzern nennen wir insbesondere Hertzberg, in der Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, und Georg Herwegh, in der Bodenstedt'schen Ausgabe.

„Die Comödie der Irrungen" gelangte in Deutschland zuerst bei der Schröder'schen Gesellschaft am 28. November 1777 in Hamburg, in einer Bearbeitung von Großmann, zur Aufführung. Der Bearbeiter hatte die Bühnenwirkung zu steigern gedacht, indem er die beiden Antipholus' in „Herren Reichardt's" aus Berlin und Hamburg verwandelte! Die Aufführung hatte keinen nachhaltigen Erfolg. In Berlin ward das Stück 1820 unter dem Titel „die Zwillingsgeschwister" aufgeführt.

Einen durchgreifenderen Erfolg, und zwar einen stärkeren fast, als das schwache Stück verdient, errang dasselbe erst durch die vortreffliche v. Holtei'sche Bearbeitung, die 1851 zum erstenmal im Wiener Burgtheater zur Aufführung gelangte und seitdem von vielen Bühnen adoptirt worden ist. Es wäre zu wünschen, daß die schwereren Stücke Shakespeare's sich einer gleichen Einheit der von den verschiedenen Bühnen benutzten Bearbeitungen erfreuen könnten.

Das Original ist nur in 5 Akte, nicht in Scenen eingetheilt. Es enthält gar keine Bühnenweisungen bezüglich Veränderungen des Schauplatzes; diese rühren vielmehr sämmtlich von späteren Herausgebern her. Bei Tieck ist das Stück in 11 Scenen mit Ortswechsel getheilt, je 2 in den drei ersten, 4 im vierten und 1 im fünften Akt.

Wie Holtei, so drängt es sich jedem Bearbeiter von selbst auf, durch Beseitigung der vollkommen überflüssigen Ortswechsel zur scenischen Einfachheit des Originals zurückzukehren. Es liegt in der That bis zum Schluß des vierten Aktes nicht die mindeste Veranlassung vor, einen Wechsel des Schauplatzes eintreten zu lassen; sogar der fünfte Akt würde ebenfalls hier weiter spielen können, wenn nicht die Fülle der Unwahrscheinlichkeiten, die das Stück ohnedies zu tragen hat, in's Uebermaaß gesteigert würde, wenn man die ihres Sohnes unkundige Mutter nicht blos mit ihm in derselben Stadt, sondern in derselben Straße wohnen ließe.

Bei der Kürze des Stücks rechtfertigt sich ebenso die Holtei'sche Zusammenziehung von fünf Akten in drei.

Außer den gedachten scenischen Zusammenziehungen beschränken sich demnach meine, wie die Holtei'sche Bearbeitung, im Wesentlichen auf mäßige Kürzungen.

Gestrichen ist von mir nur die unbedeutende Rolle von Adriana's Kammermädchen. Die ganze Bearbeitung bietet hiernach von allen Stücken unseres Dichters die geringsten Schwierigkeiten dar. Der Unterschied meiner Bearbeitung und der Holtei'schen liegt, außer einer Umstellung im II. Akt, nur in dem verschiedenen Maaß der Kürzungen, die in meiner Bearbeitung hier stärkere, dort schwächere sind; ferner habe ich alle eigenen Zusätze vermieden, deren einige (z. B. am Schluß von Luciana's Gespräch mit Antipholus, im II. Akt), wenn auch in sehr bescheidenem Maaße, von Holtei zugefügt worden sind.

Die Charakteristik der Personen liegt schon auf der Oberfläche sämmtlicher Rollen. Was zunächst die Männerrollen betrifft, so ward der Herzog Solinus bereits im Eingang charakterisirt. Er zeigt dem unglücklichen Aegeon warme, menschliche Theilnahme. Allein je wärmer er sich für ihn interessirt, je mehr er an seinen Schicksalen rein menschlichen Antheil nimmt, je mehr leidet in unseren Augen das Bild des Herrschers, als solchem. So unbestimmt auch in diesem Stück, wie auch in vielen andern bis in Shakespeare's letzte Dichterperiode hinein, die spezifische Charakteristik der

Zeitperiode, des Landes und Volkes gehalten ist, so reagiren doch Gefühl und Verstand dagegen, daß irgend einem Herrscher zu irgend einer Zeit die Macht gefehlt haben solle, einen Unschuldigen vom Tode zu retten, bloß weil ihm eine elende Summe Lösegeldes fehlt. Die Berufung auf die unbeugsame Heiligkeit des Gesetzes, welche im „Kaufmann von Venedig" in der Shylock-Scene so grandiosen Eindruck macht, erscheint hier als kläglicher und zugleich unbegreiflicher Vorwand. Solinus ist psychologisch verzeichnet. Der Darsteller muß sich deshalb hüten, diesen innern Widerspruch in Aegeon's Charakterzeichnung durch unnöthiges Betonen und Hervorheben der Stellen zu steigern, worin er seine konstitutionelle Unfähigkeit betheuert, Aegeon, trotz besten Willens, das Leben retten zu können. Als Herzogsfigur kann der Darsteller wenig aus Solinus machen; wohl aber kann er als theilnehmender, mitfühlender Mensch einen einigermaaßen wohlthuenden Eindruck hinterlassen. Dies gilt insbesondere von seinem Auftreten im letzten Akt, wo jener Widerspruch seine Lösung, d. h. Aegeon sein Lösegeld, gefunden hat. — Die Schwäche und Unbestimmtheit, welche hiernach dem Charakterbild des Herzogs anklebt, wird sich am Besten durch hohes Alter decken lassen! Bei einem kräftigen, jungen Herrscher würden jene Aeußerungen noch viel widerwärtiger erscheinen. Geistige Schwäche verliert stets auf der Bühne von ihrem peinlichen Eindruck, wenn sie sich in das Gewand körperlicher Schwäche kleidet.

Aegeon ist ein würdiger Greis; nach seiner eigenen Schilderung im letzten Akt hat ihn der Gram um die verlorenen Söhne körperlich und geistig stumpf und alt gemacht. Die lange Erzählung seiner Schicksale in der Eingangsscene muß im Ton wehmüthiger Resignation gehalten werden und bedarf eines tüchtigen Rhetorikers. Aegeon hat mit dem Leben abgerechnet, seit er alle Hoffnung verloren, den geliebten Sohn, den er sieben Jahre vergeblich in allen Ländern gesucht, je wieder zu finden. Er fordert selbst den Herzog auf, durch den Tod seinem Schmerz und Gram ein Ziel zu setzen. — Im letzten Akt muß schließlich Aegeon beim Anblick seiner Söhne und Gattin immer mehr aus seiner stumpfen Resignation erwachen und zu freudigem Leben zurückkehren. Je weniger Worte der Freude der Dichter hier den Betheiligten geliehen, um so mehr muß das stumme

Spiel ergänzend eintreten, um dem Stück einen herzerwärmenden Schlußeindruck zu sichern.

Die Zwillingsbrüder Antipholus bilden den Anfang jener bemerkenswerthen Reihe von Parallelcharakteren, welche Shakespeare verschiedenen seiner Werke eingefügt hat. Hier sind es die beiden Hauptpersonen des Stücks, welche nicht blos als körperliche, sondern auch als geistige Zwillinge erscheinen. Steckt auch ein etwas idealerer Anflug in Antipholus aus Syracus, der sieben Jahre auf der Wanderung ist, um die verlorene Mutter und den Bruder zu suchen (sein erstes Auftreten leiht diesen Gefühlen warme Worte) und den Luciana's Reize begeistern, so macht doch das Lob, was seinem in Ephesus angesessenen und verheiratheten Bruder im letzten Akt gezollt wird, ihn demselben vollkommen gleichwerthig. Beide sind Kernnaturen, die Kopf und Herz auf dem rechten Fleck haben. Die spezifische Charakteristik Beider liegt jedoch in ihrer Heftigkeit und Erregbarkeit, unter der zunächst die beiden Zwillingssklaven zu leiden haben, die mehr, als billig, mit Prügeln regalirt werden; die Heftigkeit wendet sich aber schließlich gegen alle Welt, als aus den Verwechslungen immer bedenklichere Complikationen hervorgehen und man sie sogar zu Betrügern, Verrückten u. dgl. stempeln will.

Die Reizbarkeit des Antipholus von Syracus bricht zuerst aus, als er Dromio von Ephesus für seinen eigenen Diener hält, der ihm das anvertraute Geld ableugnet. Sodann bekommt der eigene Diener, Dromio aus Syracus, Prügel, weil dieser wieder das eben stattgehabte Rencontre verläugnet, bei dem sein Zwillingsbruder aus Ephesus Prügel erntete. Antipholus' Verhältniß zu seinem Sklaven, was auch für den Bruder gilt, zeichnet er selbst dahin, daß er ihn manchmal in Vertraulichkeit als seinen Narren brauche und mit ihm schwatze*), daß er aber dadurch nicht frech werden dürfe:

> Eh' du mich neckst, betrachte meinen Blick
> Und modle deinen Witz nach meiner Miene,
> Sonst schlag ich die Manier in deine Schanze.

---

*) Viele Unterhaltungen dieser Kategorie hat allerdings die Bearbeitung beseitigen müssen, da diese billigen Scherzreden und Witzgefechte nicht mehr nach unserem Geschmack sind.

Es folgt dann das Zusammentreffen mit Adriana, die ihn für ihren Gatten hält, und mit Luciana, in die er sich sofort verliebt, was hier schon mimisch angedeutet werden muß. Er folgt den schönen Frauen, so unbegreiflich ihm der Vorgang erscheint, in's Haus. Die Liebeserklärung an Luciana zeigt uns ihn dann von der Herzensseite, welcher der Dichter Worte tieferer Empfindung leiht, als sonst mit diesem Charakter vereinbar scheinen. Er spürt ihren Zauber und will ihm entfliehen, da sie ihn nicht erhört. Das nächste Zusammentreffen mit seinem Sklaven, den er für verrückt zu halten anfängt, und demnächst mit der Courtisane, zeigt ihn ganz betäubt von all den unerklärlichen Anforderungen, die an ihn gestellt werden, und die seinem Bruder gelten. Am Schluß des Akts kommt er mit gezogenem Degen, um die vermeintlichen Hexen zu verjagen, und denkt nur daran, um jeden Preis zur Nacht noch die Stadt zu verlassen, in welcher so Unglaubliches vorgeht.

Im Anfang des letzten Akts begegnet er dann dem Goldschmied und seinem Begleiter, dem Kaufmann, die ihn wegen der ihm früher aufgedrungenen Kette zur Rede stellen. Antipholus und der Kaufmann ziehen bereits in gegenseitiger Erbitterung die Degen zum Zweikampf, als Adriana mit Dienern kommt, um Antipholus, den sie für ihren verrückt gewordenen Gatten hält, einzufangen. Er flüchtet mit seinem Dromio in die Abtei; zum Schluß wird er von der Aebtissin hinausgeleitet und Alles klärt sich auf. Seine letzte Huldigung, nachdem er mimisch das Wiedersehen mit Vater, Mutter und Bruder gefeiert, gilt der schönen Luciana.

Antipholus von Ephesus wird durch die ihn berührenden Verwechslungen zu noch höherer Leidenschaftlichkeit entflammt, als sein Bruder, indem bei ihm das aufregende Moment der eifersüchtigen, zänkischen Gattin hinzutritt. Gleich nach dem ersten Auftreten (A. II der Bearb.), wo er seinen Freund Balthasar in sein Haus zu Tisch führen will, wird ihm die eigene Thür von seiner Frau verschlossen, welche den Bruder, den sie für ihren Gatten hält, bei sich hat. Seine Wuth steigert sich durch diesen öffentlichen Schimpf dermaßen, daß ihn sein Freund auf den Skandal aufmerksam machen muß, den ein gewaltsames Erbrechen der eignen Hausthür am hellen Tage verursachen müßte. Kochend vor Aerger und Wuth beschließt

er, seine Frau zu strafen, indem er eine Courtisane aufsucht und für diese, auf welche seine Frau schon längst — ohne Grund, wie er sagt — eifersüchtig war, beim Goldschmied eine Kette bestellt.*) Noch in ungezähmter Heftigkeit tritt er wieder auf, aus dem Hause der Courtisane kommend; er schickt seinen Dromio fort, einen Strick für seine Frau und deren Helfershelfer zu holen. Da tritt ihm der Goldschmied Angelo entgegen und verlangt Zahlung für die Kette, die dieser bestellt hat, die Angelo aber aus Irrthum seinem Bruder aus Syracus ablieferte. Der immer heftiger werdende Disput endet mit Antipholus' Verhaftung, wobei seine Leidenschaftlichkeit noch durch eine ihm unerklärliche Botschaft des Sklaven seines Bruders, den er für den eigenen hält, gesteigert wird. — Er tritt dann mit dem Schließer wieder auf, um sich selbst das Lösegeld zu holen, welches der Sklave seines Bruders in seinem Auftrag geholt, aber aus Verwechslung an seinen Bruder aus Syracus abgeliefert hatte. Nun tritt ihm zuerst sein wirklicher Diener entgegen, von dem er das Geld fordert, das der andere Dromio von Syracus abgeholt hatte; der läugnende Diener erhält seine Prügel. Zur Steigerung seiner Aufregung erscheint aber nun seine Frau Adriana mit dem Beschwörer Zwick, die ihn von vermeintlicher Verrücktheit heilen wollen. Seine Wuth steigert sich dermaßen, daß er im Begriff ist, sich an seiner Frau zu vergreifen, worauf er überwältigt, gebunden und abgeführt wird. — Nachdem er sich selbst befreit, erscheint er nun im letzten Akt vor dem Herzog, klagt seine Frau auf's Heftigste an und fleht um Gerechtigkeit gegen sie. Zuletzt, als die Verwirrung keine fernere Steigerung mehr verträgt, kommt dann der Bruder aus der Abtei und alle Mißverständnisse lösen sich, wie bereits oben geschildert, in Freude und Verzeihung auf, wobei Antipholus die mimische Versöhnung mit seiner bereuenden Gattin Adriana nicht vergessen darf, obgleich ihr der Dichter keine Worte leiht.

Sieht man hieraus, wie auf Antipholus aus Ephesus allerdings viel stärkere Ausbrüche der Wuth und Leidenschaftlichkeit fallen, als auf seinen Bruder, so liegt dies doch nicht in spezifisch verschie-

*) Shakespeare hat die Figur dieses Antipholus außerordentlich gehoben. Bei Plautus giebt er seiner Gattin durch Untreue und Liederlichkeit gerechten Grund zu Eifersucht und Klage; bei Shakespeare ruht die ganze Schuld auf der Gattin.

dener Veranlagung der Charaktere, sondern in den verschiedenen Situationen und dem verschiedenen Grade der Reizungen, denen Beide unterliegen. Bei dem Epheser tritt eben die böse Frau hinzu. Wäre dem Syracusaner dasselbe passirt, wie dem Epheser, so hätte er auch ebenso gehandelt.

Es folgt hieraus, wie die Intention des Dichters unbedingt erfordert, daß die Darsteller beider Brüder-Rollen nicht blos die höchstmögliche körperliche Aehnlichkeit (die auch noch durch ganz gleiche Tracht zu unterstützen ist, da sonst die Verwechslungen Seitens der nächsten Angehörigen geradezu undenkbar wären) besitzen, sondern auch Spiel, Sprache, Betonung, Geberden, Mimik u. s. w., kurz die gesammte körperliche und geistige Darstellung vollkommen übereinstimmend halten müssen. Die Befürchtung Hazlitt's, das Publikum selbst möge durch die allzugroßen Aehnlichkeiten beider Zwillingspaare in Verwirrung gerathen und den Faden der Handlung verlieren, welchem Umstand auch Meyer, in Schröder's Leben, den geringen Erfolg zuschrieb, den das Stück damals in Hamburg errang, kann man wohl auf sich beruhen lassen; soweit wird körperliche Aehnlichkeit sich überhaupt auf der Bühne nicht erreichen lassen. Schlegel schlägt vor, die Rollen der Antipholus' und Dromio's in Masken spielen zu lassen; hierdurch möchte aber allerdings die obige, von Hazlitt und Meyer ausgesprochene Befürchtung zur Wahrheit werden.

Nach Aegeon's Angaben in der ersten und letzten Scene stehen beide Brüder im sechsundzwanzigsten Lebensjahre. Sie sind als kräftige, gewandte junge Männer darzustellen. Ihr Wiederfinden am Schluß, dem der Dichter keine Worte geliehen hat, muß durch wirksames stummes Spiel zu wohlthuender Wirkung gelangen.

Was von der körperlichen und geistigen Uebereinstimmung beider Herren, und der Nothwendigkeit, dieselbe zur äußeren Darstellung zu bringen, gesagt ist, gilt in wo möglich noch erhöhtem Grade von den beiden Dienern, den Zwillingsbrüdern Dromio. Es ist hierbei nicht einmal möglich, von einer Verschiedenheit ihrer Haltung in verschiedenen Situationen zu sprechen, welche die eine oder andere Charaktereigenschaft mehr in den Vordergrund drängen könnte. Denn Beiden fallen in der „Comödie der Irrungen" vollkommen gleichartige Aufgaben zu. Ihr Verhältniß zu ihren Herren ist ebenfalls genau dasselbe. Als ächte Clowns, zugleich täppisch und naiv, vor-

laut und dreist, gehen sie mit ihren Späßen, Wortwitzen und Silbenstechereien stets bis an die äußerste Grenze der Vertraulichkeit, welche ihnen die Herren zu gestatten pflegen, und vermögen sich die vielen Prügel gar nicht zu erklären, welche ihnen die Verwechslungen einbringen. Sind aber die Schmerzen vorbei, so sind auch die Prügel vergessen. Einer ernsten Auffassung irgend einer Situation ist keiner von Beiden fähig; selbst die Prügel entlocken ihnen nur komische Aeußerungen, da ihnen überhaupt nur die Ausdrucksweise des Clowns zu Gebote steht. Thümmel rangirt beide Dromio's in die höchste Stufe seiner Clowns, die Mischlinge von Einfalt und Witz, welche zuweilen auch den Spieß umkehren und sich vom Objekt zum Subjekt der Verlachung aufschwingen. Halb Tölpel, halb Witzbolde, sind Beide übrigens ganz „geriebene Jungen", drollige Schelme, mit einer genügenden Portion Welt- und Menschenkenntniß.

Beide Rollen vertragen eine starke Chargirung. Irgend ein körperliches Gebrechen, das dann auch natürlich bei Beiden vollkommen gleich hervortreten muß, z. B. ein kleiner Verdruß auf dem Rücken, Säbelbeine u. dgl. dürften die Komik der Darstellung nur fördern und die persönliche Eitelkeit, die sie zur Schau tragen, umso lächerlicher erscheinen lassen. — Der Schluß des Stücks muß insbesondere hochkomisch wirken, wenn beide Brüder sich zuerst von fern begaffen und angrinsen, sich dann einander nähern, um einander herumgehen, sich von allen Seiten begucken und endlich mit affektirter, theatralischer Komik umarmen. Der schließliche Streit um's Seniorat ist ein Scherz, den unser Dichter selbst noch in der letzten Periode seines Schaffens der wiederholten Verwendung werth hielt (z. B. im Wintermärchen), — eine feine Verspottung feudaler Institutionen, wie er sie ungemein liebte und häufig anbrachte.

Beide Dromio's sind übrigens, wie in der Regel die Shakespeare'schen Clowns, gute, ehrliche Kerle und ihren Herren mit Leib und Seele ergeben.

Ein treuer Bursch, mein Herr, der mir schon oft,
Wenn ich verstimmt durch Schwermuth oder Kummer,
Den Sinn erleichtert hat mit muntrem Scherz.

So schildert Antipholus von Syrakus seinen Diener und stellt ihm dadurch den Freibrief für seine vertraulichen Scherze aus.

Die Dromio's stehen im gleichen Alter, wie ihre Herren. Da die komische, also die Hauptwirkung des Stücks, fast noch mehr auf

diesen Rollen, wie auf denen ihrer Herren beruht*), so müssen sie sehr sorgfältig durch Komiker ersten Ranges besetzt werden. Sie spekuliren unausgesetzt auf die Lachmuskeln der Zuschauer. Daß dabei eine Hauptaufgabe der Clowns in ihrer Mimik, in dem unausgesetzt thätigen stummen Spiel liegt, bedarf der Bemerkung kaum; sie dürfen nur mit ihrem stummen Späßen nicht so weit gehen, daß sie das Spiel der Hauptpersonen allzusehr beeinträchtigen und die Aufmerksamkeit bei wichtigeren Vorgängen ganz von ihnen ablenken.

Von den sonstigen Nebenpersonen des Stücks ist der Goldschmied Angelo hervorzuheben, ein älterer, ruhiger Herr, der als Geschäftsmann zwar höflich und bescheiden ist, jedoch mit Festigkeit auf seinen Ansprüchen besteht. Er ist durchaus nicht als Handwerker, sondern als der höheren Gesellschaftsklasse angehörig darzustellen. — Der zweite Kaufmann ist hitzigerer Natur; er will sein Geld, sans phrase, und ist gleich mit dem Häscher und schließlich auch mit dem Degen bei der Hand, um seinen Forderungen Nachdruck zu geben, beziehungsweise Antipholus für sein Abläugnen zu züchtigen. — Der erste Kaufmann, Freund des Syracuser, und Balthasar, Freund des Epheser Antipholus, sind kleine Rollen ohne spezielle Charakteristik.

Eine höchst ergötzliche Episoden-Rolle ist schließlich die des Schulmeisters und Beschwörers, Doctor Zwick, welcher auf Ersuchen der theils eifersüchtigen, theils besorgten Gattin dem Epheser Antipholus den Teufel austreiben will.**) Des Letzteren Schilderung der „safrangelben Fratze“, wie er Zwick nennt:

Ein Meister Zwick, ein blasser Hungerleider,
Ein wahres Beingeripp, ein Charlatan,
Hohläug'ger Schlucker mit gespenst'gem Blick
Wie ein lebendig Todter; dieser Unhold,
Ei — denkt doch, spielte den Beschwörer nun,
Sah mir in's Auge, fühlte mir den Puls,
Rief geisterbleich, ich sei von Geistern selbst
Und bösem Spuck besessen.

zeichnet diese Rolle, was äußere Repräsentation und inneren Gehalt betrifft, so erschöpfend, daß kaum etwas hinzuzufügen bleibt. Nur

*) In Berlin wird man sich gewiß noch der hochkomischen Darstellung der Dromio's durch Meister ersten Ranges, wie Döring und Dessoir, erinnern.

**) Fontane erzählt, bei den Aufführungen in Saddler's wells sei die Scene mit Zwick die wirksamste im ganzen Stück gewesen; die Engländer verstehen allerdings derartige Chargen meisterhaft darzustellen.

ist beim ersten Begegnen mit Antipholus insbesondere noch seine Feigheit zum Ausdruck zu bringen; er weicht vor jedem Ausbruch von Antipholus' Heftigkeit ängstlich zurück und verkriecht sich hinter die Diener, die diesen und Dromio binden sollen. Aller Zauber-Hokuspokus des sechszehnten Jahrhunderts kann hier losgelassen werden; die stärkste Chargirung ist bei dieser Rolle nicht blos erlaubt, sondern geboten.

Zu den Frauenrollen des Stücks übergehend, erwähnen wir zunächst der Aebtissin Aemilia, Aegeon's verloren geglaubter Gattin, eine edle, ihre Schicksale mit frommer Resignation tragende Matrone. Die kleine, nur im letzten Akt hervortretende Rolle bedarf einer würdigen Repräsentantin. Die Wiedervereinigung mit Gatten und Kindern muß im stummen Spiel warm und ergreifend dargestellt werden.

Die wirksamste Frauenrolle des Stücks ist Adriana, die Gattin des Epheser Antipholus. Der Dichter hat in ihr durchaus keine liebenswürdige Repräsentantin des schönen Geschlechtes gezeichnet. Der Herzog selbst hat sie dem Antipholus, den er hochschätzt, dem er dankbar verpflichtet ist, zur Frau gegeben. Sie stammt also von gutem Haus, ist aber nicht von guten weiblichen Sitten. Wenn Shakespeare später in verschiedenen männlichen Rollen die Tragik der Eifersucht wundervoll gezeichnet hat, so ist diese Leidenschaft in Adriana weniger komisch, als widerwärtig zur Anschauung gebracht. Ihr eigenes Geständniß an die Aebtissin zeichnet sie uns als eifersüchtigen Hausdrachen, der dem Gatten durch fortwährendes grundloses Schmählen das Leben verleidet. Dabei hat sie zur Eifersucht gar keine Ursache; sie läßt sie selbstquälerisch aus dem Nichts hervorwachsen („Selbstqual der Eifersucht, hör' auf zu klagen" sagt die Schwester zu ihr), bis schließlich Luciana's Mittheilungen über die Liebesbewerbung von Adriana's vermeintlichem Gatten ihrem Verdacht allerdings eine bestimmte Berechtigung geben. Das Taktgefühl des Dichters läßt übrigens hier, auf der Höhe ihrer Eifersucht, eine Milderung einfließen:

> Ach Liebste, dennoch dünkt er mir der Beste,

u. s. w., welche einen Kampf von Leidenschaft und Liebe andeutet, und damit Adriana's Weiblichkeit einigermaßen rettet. Im Uebrigen ist sie von Natur herrschsüchtig, jähzornig, launenhaft, aufbrausend,

wirft mit Droh- und Schimpfworten um sich, traktirt den Diener mit Schlägen, so daß die Bearbeitung nothwendig viele allzu anstößigen Ausdrücke und Handlungen mildern oder weglassen mußte.

Um die Adriana-Rolle einigermaßen im Rahmen der Weiblichkeit zu halten und ästhetisch zu retten, muß die Darstellerin die erste Anrede an ihren vermeintlichen Gatten möglichst warm und innig halten; sie erwähnt selbst, nachdem die unbegreiflichen Irrungen begonnen haben, sie wolle nicht länger thöricht weinen. Auch in allen späteren Heftigkeits-Scenen muß einer im Grund ihres Herzens ruhenden Liebe zum Gatten möglichst Ausdruck gegeben werden. Dies gilt insbesondere von der Scene mit dem Beschwörer Zwick, wo sie den Gatten schließlich binden läßt. Hier darf bei ihr durchaus keine Härte hervortreten, als ob es sich um Rache oder Strafe handelte, sondern nur Kummer und Besorgniß um den „armen Mann", den sie wirklich, auf die Aussage der Courtisane hin, für verrückt hält und in ihrem Hause heilen lassen will.

In der Schlußscene weckt dann die Strafrede der Aebtissin über ihre häusliche Tyrannei ihres „Gewissens eigene Stimme". Als liebevolle Krankenpflegerin verlangt sie zu dem Gatten geführt zu werden. In der schließlichen Auflösung aller Irrungen muß dann auf das grenzenlose Erstaunen über die Erscheinung der „zwei Gatten" eine Scene der Reue, Liebe und Wiedervereinigung folgen, welche der Dichter leider ausschließlich dem stummen Spiel überlassen hat. Auf diese Weise kann die Darstellerin die besseren Elemente in Adriana's Charakter wohlthuend hervortreten, ihre frühere unweibliche Heftigkeit und unschöne Eifersucht möglichst vergessen machen.

Adriana ist als schöne, junge Frau darzustellen, mit lebhaftem Mienenspiel, aufgeregt und beweglich, zum Schluß sanft und reuig.

Luciana, die taubenfromme jüngere Schwester und Besänftigerin Adriana's, ist die typische Vermittlerin. Sie nimmt schon gleich beim ersten Auftreten ihren Schwager gegen die eifersüchtige Schwester in Schutz, vindicirt ihm die Freiheit des Handelns, die ihm die herrschsüchtige Gattin nicht zugestehen will, und entwickelt überhaupt Ehestands-Maximen, die ihrem Zukünftigen ein besseres Loos prophezeihen, als Antipholus bei ihrer Schwester gefunden. Als nun aber der vermeintliche Schwager ihr seine Liebe erklärt, giebt sie ihm zwar sanfte Verweise, die mehr nach Zweckmäßigkeit, wie

nach wirklicher Moral schmecken (der untreue Gatte soll Treue heucheln); allein es tritt dabei deutlich hervor, wie ihr Herz diese Huldigung keineswegs gleichgültig aufnimmt. Sie ist gleichwohl so ehrlich, der Schwester Alles zu entdecken, nimmt diese, in der Schlußscene, auch gegen die Vorwürfe der Aebtissin in Schutz. Zum Schluß ist dann, ebenfalls nur mimisch, ihre Verlobung mit dem Bruder des Schwagers anzudeuten. — Eine zweite Liebhaberin findet in dieser kleinen Rolle keine undankbare Aufgabe; es handelt sich um die Darstellung milder Weiblichkeit, im Gegensatz zur Heftigkeit der Schwester.

Die Courtisane ist nur mit wenigen Strichen im Charakter ihres Gewerbes gezeichnet.*) Ihr Auftreten in der Schlußscene ist unnöthig und kann nur störend wirken; meine Bearbeitung hat solches daher beseitigt.

Das Stück ist hiernach an jedem, auch dem kleinsten Theater genügend zu besetzen, insofern sich nur zwei Antipholus' und zwei Dromio's finden, die den unabweisbaren Anforderungen äußerer Aehnlichkeit einigermaßen entsprechen. Der possenartige Charakter des Lustspiels muß dem Zuschauer im Uebrigen über die gehäuften Unwahrscheinlichkeiten hinweghelfen. Ueber eine wohlthätige Zwerchfellerschütterung hinaus kann die Aufführung keinen Eindruck zurücklassen; deshalb überläßt auch wohl der Dichter den Abschluß des Stücks der drastischen Komik beider Clowns.

Die Scenirung des Stücks ist wohl die einfachste, welche irgend ein Shakespeare'sches Drama beansprucht. Die zwei ersten Akte spielen auf einem Platz, an welchem zur Seite das Haus des Antipholus, im Hintergrund das der Courtisane gelegen ist; der letzte Akt ebenfalls auf einem Platz, mit einer Abtei oder einem Kloster im Hintergrund.

Das Ensemble des Stücks macht nur in der Schlußscene Schwierigkeiten. Von dem Augenblick ab, wo beide Antipholus' und Dromio's zusammen auf der Bühne erscheinen, fallen allen Betheiligten die Schuppen von den Augen; zuerst ahnen sie die Lösung der Irrungen, dann wird sie stufenweise zur Gewißheit. In dieser Scene müssen nun alle Betheiligten, bis zu den Comparsen herab, sich in

*) Holtei verwandelt sie in eine „junge, hübsche Wittwe", wozu ich indeß keine Veranlassung sehe; wenn Dortchen Lackenreißer unsere Bretter betreten darf, so ist die Courtisane in den „Irrungen" mehr, als unbedenklich.

die Situation der höchsten Ueberraschung zu versetzen wissen, die allmählich, wie ein Mißverständniß nach dem Andern sich löst, Einer den Andern wiederfindet, in Freude und Glück umschlägt. Während die Aufklärung im Dialog vorwärts schreitet, müssen die Betheiligten in lebensvoller Mimik und verschiedenartigster Gebehrdensprache ihre Erkennung und Wiedervereinigung feiern, Aemilia mit Aegeon, die Eltern mit beiden Söhnen, die Brüder unter einander, und dann mit Gattin, beziehungsweise Braut u. s. w. Bis zum Schluß die Scene den beiden Clowns überlassen wird, darf diese Bewegung, welche alle Irrungen auflöst, keinen Augenblick in's Stocken kommen, und auch die nicht unmittelbar Betheiligten, der Herzog, Angelo, der Kaufmann, sogar die Comparsen, müssen im stummen Spiel unausgesetzt ihre Freude und Theilnahme äußern und den Betreffenden ausdrücken. In dieser Weise dargestellt, kann die Schlußscene so heiter, als wohlthuend wirken; im andern Fall muß sie kalt, förmlich, langweilig erscheinen und dem Gesammteindruck des heiteren wenn auch leichten Stückes schaden.

Außer der Schlußscene muß insbesondere auch der Auftritt mit Zwick sehr gut einstudirt werden, wenn die volle komische Wirkung desselben erreicht werden soll.

Dekorationen und Costüme sind nicht ängstlich an bestimmte Styl- oder Zeitperioden zu knüpfen. Einfache Renaissancetrachten werden dem Charakter des Ganzen am Besten entsprechen. Bei beiden Dromio's dürfte eine Vermittlung von Sklaven- und Narrentracht am Platze sein.

„Die Comödie der Irrungen" ist in neuerer Zeit von Hertzberg, in der Vorrede zu seiner Uebersetzung, vortrefflich besprochen worden; insbesondere sind die dort niedergelegten Untersuchungen über die Quelle, aus der Shakespeare das Stück schöpfte, sowie über Styl, Versifikation und Composition der Shakespeare'schen Jugendarbeiten höchst bemerkenswerth. Auch Herwegh's Vorrede zu seiner Uebersetzung enthält manche treffende Bemerkung; im Uebrigen ist, wie gewöhnlich, auf die betreffenden Einleitungen und Abhandlungen von Delius, Ulrici, Gervinus, Kreißig, v. Friesen, Genée, Thümmel u. s. w. hinzuweisen.

Die Zähmung der Widerspenstigen.

„Die Zähmung der Widerspenstigen“ bezeichnet offenbar einen Fortschritt gegen die „Comödie der Irrungen“, aber unerklärlich bleibt es dennoch, wie die älteren Kritiker, namentlich auch Tieck, dieses Lustspiel für ein Erzeugniß der reiferen Periode Shakespeare's halten konnten. Die neuere Kritik datirt fast einstimmig seine Entstehung (veröffentlicht ward es zuerst in der Gesammtausgabe von 1623) in die Jugendperiode des Dichters zurück und zwar bis in's Jahr 1594; ich möchte eine noch frühere Entstehung annehmen. Die Verwandtschaft mit den Werken seiner frühesten Periode in Styl, Versifikation und Komposition ist ganz unverkennbar; insbesondere schließt es sich an die „verlorne Liebesmüh'“ und die „Comödie der Irrungen“ an, mit denen es den ungleichartigen Versbau, insbesondere die vielen Knittelverse, das Auskramen der Schulreminiscenzen in fremdländischen Citaten, vor allem aber die Abhängigkeit von dem damals die Lustspiele beherrschenden italienischen Geschmack gemein hat. Die Personen in der „Widerspenstigen“ sind meistens bekannte Typen aus den auf Plautus aufgebauten Ariost'schen Lustspielen, von dem geprellten Comödien-Vater Baptista an, bis zu dem Pantalon Gremio, von dem listigen Diener Tranio an, bis zu dem Magister-Pedanten. Nur Petruchio und Catharina haben größere Verwandtschaft mit englischen Lustspielfiguren. Auch die Komposition ist keine Erfindung Shakespeare's, sondern baut sich im Wesentlichen auf einem älteren Lustspiel gleichen Titels auf, welches früher fälschlich für eine Jugendarbeit des Dichters selbst gehalten wurde; daneben sind einzelne Züge einem von Gascoigne übersetzten Lustspiel des Ariost, Gli Suppositi, entnommen. Daß Shakespeare,

wie jedem, so auch diesem Stoff einen tieferen Inhalt, eine veredeltere Form zu geben wußte, versteht sich von selbst; dennoch vermag ich darin nicht, wie Kreyßig, „den eigenthümlichen Familienzug der vollendeteren Lustspiele unseres Dichters in einem bedeutenden Grade der Ausbildung" zu entdecken und kann noch weniger in irgend einer Figur, auch nicht in Petruchio und Katharina, einen „durchaus bedeutenden sittlichen Inhalt" auffinden. Petruchio insbesondere offenbart weder tieferes Gefühl, noch höheren sittlichen Gehalt, wie sie Shakespeare doch sonst in der Regel hinter dem Humor zu verstecken pflegt. Und darin sehe ich gerade, vom ästhetischen Standpunkt, einen der schwächsten Punkte des Dramas. Wie leicht wäre es gewesen, in die Motive, welche Petruchio leiteten, die Liebe zu verflechten, die bloße Zähmung durch äußere und fast gewaltsame Mittel mit einer sittlichen Besserung zu vereinigen! In diese höhere Sphäre hat Shakespeare das Lustspiel nicht zu heben vermocht, oder aus Rücksichten auf sein Publikum nicht heben wollen; darum weht auch von keiner einzigen der handelnden Personen ein warmer Hauch zu uns herüber, und ihr ethischer Gehalt ist zusammengenommen so ziemlich gleich Null. Wie ganz anders sympathisiren wir dagegen mit den Personen seiner späteren besseren Lustspiele, mit einer Viola, Olivia, Rosalinde, Portia, einem Orlando, Bassanio u. s. w.

Und dennoch erfreut sich die „Widerspenstige" unbestreitbar eines Bühnenerfolgs, der sie, namentlich in Deutschland, zu einem der verbreitetsten Repertoirstücke gemacht hat. Als äußere Ursache wirkt hierbei der Umstand mit, daß die Komödie leicht zu besetzen und namentlich Petruchio und Katharina äußerst dankbare Rollen sind. Auch der Umstand, daß schon seit mehreren Jahrzehnten eine bühnengerechte Bearbeitung, die Deinhardstein'sche, veröffentlicht und jeder Bühne zugänglich ist, dürfte der Verbreitung des Stücks sehr förderlich gewesen sein. Die wesentlichste innere Ursache des Erfolgs liegt jedoch in der unverwüstlichen Popularität des Stoffs. Auf Grundlage der „Machtverhältnisse zwischen Mann und Weib" und insbesondere der Zähmung eines bösen Weibes, sind schon unzählige Lustspiele, von der niedrigsten

bis zur feinsten Gattung entstanden und werden noch ferner entstehen. Denn das Interesse aller Männer und Frauen der Zuhörerschaft an der drastischen Vorführung von Beziehungen, die im Ernst oder Scherz, in stärkerem oder gelinderem Grade, fast in jedem Ehestand einmal aufgetaucht sind, sichert den Zähmungsexperimenten Petruchio's stets ein aufmerksames und williges Ohr und eine für humoristische Auffassung vorbereitete Stimmung.

Wenn wir aber der „Widerspenstigen" nur den Rang eines Lustspiels zweiter Ordnung, eines lediglich der leichten Unterhaltung gewidmeten Stücks zuerkennen können, so begegnen wir darin doch in vielen Einzelheiten und Feinheiten der echt Shakespeare'schen Ader. Die Art und Weise, wie Petruchio abwechselnd durch männliche Festigkeit, durch Schmeichelei und durch an dritte Personen gerichtete Drohungen, immer aber in humoristischer Färbung, auf Käthchen einwirkt, bekundet bereits jene tiefe Kenntniß des weiblichen Wesens und der weiblichen Schwächen, welche sich später in seinen Meisterwerken noch so oft und glänzend bewährt hat. Die Vergleichung mit dem alten Drama, dem Shakespeare den rohen Stoff entnahm, zeigt am deutlichsten, wie hoch der Dichter damals bereits über allen seinen Vorgängern stand. Zu bedauern bleibt nur, wie er es verschmäht hat, ethische Motive einzuflechten, dem warmen Gefühl größeren Spielraum zu gestatten; wie das Stück ist, interessirt oder ergötzt es uns wohl, aber es erwärmt nicht. Ich werde übrigens später darthun, wie ein gutes Spiel jene ästhetischen Mängel der Komposition theilweise beseitigen, oder doch verdecken kann.

Auch die Architektur des Stücks verträgt nur die nachsichtige Kritik, welcher man Dramen dieser Gattung zu unterziehen pflegt. Neben der Haupthandlung, der eigentlichen Zähmung, läuft in ganz losem Zusammenhang ein italienisches Intriguenstück her: die Bewerbung dreier Freier um die Schwester der Widerspenstigen. Dieser Nebenhandlung ist aber im Stück viel mehr Raum eingeräumt, als der Haupthandlung, ohne daß ihr Gehalt oder ihre Bühnenwirkung der räumlichen Ausdehnung irgendwie entspräche. Um ihr einiges Gegengewicht gegen die drastischen Scenen zwischen Petruchio und Käthchen zu geben, hätte nothwendig der Charakter Bianca's, in ihrem Gegensatz zu Käthchen,

weit mehr zur Entwickelung gelangen und entschiedener zum Mittelpunkt des Gegenspiels gemacht werden müssen. So zerfällt denn das Stück in wenige spannende und kräftige Scenen der Haupthandlung und in viele, theils recht unbedeutende Scenen der Nebenhandlung, die nur durch gutes Spiel und Ensemble über Wasser zu halten sind. Die Episode mit dem Pedanten und Vincentio könnte eigentlich ganz gestrichen werden, da Lucentio und Bianca sich heimlich trauen lassen, das Motiv der Verschreibungs-Fälschung also schon vor der Ausführung in's Wasser fällt. Trotzdem habe ich nicht bloß diese Episode, welche einige immerhin ergötzliche Scenen füllt, beibehalten, sondern auch überhaupt die Nebenhandlung nicht sehr wesentlich gekürzt, um sie wenigstens zu der Wirkung gelangen zu lassen, deren sie bei gutem Spiel fähig ist.

Daß an die Wiederbelebung des Vorspiels mit dem betrunkenen Kesselflicker nicht mehr gedacht werden kann, womit das Stück im Original derart eingeleitet wird, daß „die bezähmte Widerspenstige„ gleichsam als ein vor den Personen des Vorspiels aufgeführtes Stück im Stücke erscheint, bedarf wohl keiner Begründung.

Meine Bearbeitung schließt sich ganz an das Original an. Zusammenziehungen sind nur mit den zwei letzten Scenen des vierten und der ersten Scene des fünften Aktes in eine Scene vorgenommen worden. Die Kürzungen sind nicht sehr bedeutend, noch unbedeutender die eigenen Zuthaten behufs Ersatz des Ausgefallenen; sie beschränken sich fast nur auf einige Verse im IV. und V. Akt. Mehrfach fand ich jedoch für nöthig, die Akt- und Scenenschlüsse etwas anders zu pointiren; fast in keinem Stück Shakespeare's entsprechen dieselben so wenig den Anforderungen der modernen Schauspielkunst. Dies gilt insbesondere vom Schluß des Stücks; es ist für uns ganz unerträglich, die Hauptpersonen, nachdem sie sich einiger Verse entledigt, abgehen zu sehen, ehe der Vorhang fällt. Bei Shakespeare's Bühne, wo alle Abgänge bei offenem Vorhang stattfanden, mochten seine Abschlüsse ebenso passend sein, als sie gegenwärtig unmöglich geworden sind.

Daß die von mir vorgenommenen Kürzungen und Abänderungen, insbesondere auch die Bühnenweisungen, die Tendenz ver-

folgen, die vielfachen Härten des Stücks zu beseitigen und insbesondere Petruchio's und Käthchen's Rollen etwas weniger derb zu gestalten, eine feinere Darstellung zu ermöglichen, bedarf nicht erst der Erwähnung. Auch die vielen italienischen und lateinischen Citate, in denen der junge Dichter seine Schulweisheit auskramt, sind fast sämmtlich beseitigt.

Das alte Original hatte gar keine Sceneneintheilung; auch fehlten die Einschnitte zwischen dem I. und III. und dem III. und V. Akt; letzterer umfaßte überdies nur die Bankettscene (Akt V, Sc. 2 nach Tieck). Ich habe die Eintheilung der Tieck-schen Uebersetzung, welche im Ganzen nur 12 Scenen enthält, beibehalten, mit Ausnahme der schon erwähnten Zusammenziehung dreier Scenen, wodurch zugleich der Einschnitt zwischen dem IV. und V. Akt hinter die 3. Scene des IV. Akts verlegt wird, das ganze Stück also nur noch in 10 Scenen zerfällt.

Die meiner Bearbeitung zu Grunde gelegte, Tieck's Namen tragende Uebersetzung, rührt vom Grafen Wolf von Baudissin her und gehört nicht zu seinen gelungensten Arbeiten. Shakespeare's Verstöße gegen das Metrum, an denen diese Jugendarbeit vielfach leidet, das Ungelenke und Ungleichartige mancher Dialoge, hat Baudissin's Uebersetzung noch potenzirt; manche Verse spotten jeden Versuchs sie zu scandiren. Daneben ist von den Apostrophirungen ein übermäßiger Gebrauch gemacht, namentlich vor Konsonanten, wo es den Wohllaut empfindlich stört. Ich habe mein Möglichstes gethan, die Uebersetzung zu glätten, auch hier und da, unter Zuhülfenahme des Originals, zu verbessern, welches übrigens schon von Elze, in der neuesten Ausgabe der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung, in umfassender Weise bewirkt wurde.

Wie schon erwähnt, existirt von diesem Stück eine seit 1839 veröffentlichte, über fast alle Bühnen Deutschlands verbreitete Bearbeitung Deinhardstein's in vier Akte. Es soll dieser Arbeit durchaus nicht abgesprochen werden, daß sie mit aller Bühnenkenntniß abgefaßt, in ein gefälliges Gewand gekleidet ist, auch mehrfach die Tenednz verräth, das Original in seinen schwächeren Stellen zu verbessern. Allein die Abweichungen vom Original ergeben sich bei näherer Prüfung als so bedeutend, daß man zunächst gar nicht mehr von einer Bearbeitung, sondern nur

von der Umarbeitung eines Shakespeare'schen Stücks sprechen kann. Gleichfalls auf Tieck's (Baudissin's) Uebersetzung aufgebaut, dürfte das ganze Stück kaum zweihundert Verse enthalten, die dem Original entsprechen; die Schlußrede Käthchen's ist in der That fast die einzige längere Rede, welche sich treu an Shakespeare hält. Ueber drei Viertel des Umfangs sind freie Dichtung Deinhardstein's. Geht dies an und für sich schon über die Grenzen hinaus, die der bloßen Bearbeitung gezogen sind, so ergiebt eine nähere Prüfung, wie Deinhardstein nicht etwa bloß den ursprünglichen Stoff in neue Formen gegossen, sondern den Gang der Handlung vielfach willkürlich abgeändert, ganz neue Motive ersonnen, vor allem aber die Charakteristik der Hauptpersonen in den wesentlichsten Punkten geändert oder verwischt hat. Will man aber selbst die theoretische Frage: ob solches einem bloßen Bearbeiter gestattet sei, ganz bei Seite lassen und das Shakespeare'sche und Deinhardstein'sche Drama nur dem inneren Werthe nach vergleichen, so muß diese Vergleichung entschieden zu Ungunsten des Letzteren ausfallen. Ich finde bei der Deinhardstein'schen Bearbeitung nur einen Vorzug, dem aber kein wirkliches Kunstinstitut Geltung einräumen wird, daß es nämlich leichter zu geben ist, weit geringere Anforderungen an Auffassung und Spiel macht, als das Original, auch den Beifall der Menge stärker herausfordert. Bühnen, die auf künstlerische Leistungen keinen Anspruch machen, mögen deshalb ruhig bei jener Bearbeitung bleiben. Im Uebrigen erachte ich Deinhardstein's Zuthaten und Abänderungen durchweg für Verschlechterungen des Originals und hege die feste Ueberzeugung, daß eine gut eingeübte Darstellung der Shakespeare'schen „Widerspenstigen" einen ganz andern Eindruck auf ein gebildetes Publikum machen wird, als die Deinhardstein'sche*).

Bei der großen Verbreitung dieser Bearbeitung fühle ich die Nothwendigkeit, mein Urtheil näher zu begründen. Ohne auf Einzelheiten einzugehen, die, wenn auch durchaus nicht als Verbesserungen

*) Eine Darstellung nach meiner Bearbeitung, d. h. also des Shakespeare'schen Originals, auf der Dresdener Hofbühne hat mir dies vollauf bestätigt, leider aber auch die Abneigung mancher Künstler, zu Gunsten einer gediegeneren Darstellung auf einen Theil des äußeren Beifalls zu verzichten, auf welchen die Deinhardstein'sche Bearbeitung berechnet ist.

Shakespeare's anzuerkennen, doch von geringerer Bedeutung sind, richtet sich mein Tadel in erster Linie gegen die wesentlichen Abänderungen, die den Mittelpunkt des Stück, die Charaktere Petruchio's und Katharina's und die eigentliche Zähmungs-Handlung betreffen. Hier hat Deinhardstein die ganze psychologische Entwickelung des Verhältnisses zwischen beiden Personen vollständig abweichend gestaltet, die wesentlichsten Motive abgeändert, theils sogar durch ihr Gegentheil ersetzt und in Folge davon Petruchio's Charakteristik verwischt, die von Käthchen sogar bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Die Willkür beginnt in dem ersten Gespräch Petruchio's und Käthchen's. Nicht mehr und weniger als sechs Verse entsprechen darin dem Original; alles Uebrige ist nach Form und Inhalt vollständig von Deinhardstein erfunden. Bei Shakespeare verbindet Petruchio eine souveräne Ueberlegenheit mit köstlichem Humor und feiner Schmeichelei, welche ihre Wirkung auf Käthchen auch nicht verfehlen, wenn sie auch diesen energischen, störrischen Charakter noch keineswegs zur sofortigen, offen ausgesprochenen Uebergabe veranlassen; diese läßt Shakespeare vielmehr mit feinem Takt als ein Ergebniß des Nachdenkens erst von der folgenden Scene ab eintreten. Bei Deinhardstein findet sich dieser Hergang geradezu auf den Kopf gestellt. Hier concentrirt sich die ganze Strategie Petruchio's einzig und allein auf die abgedroschene Finte: Katharinen vorzuschwatzen, sie *wage* es nicht, ihn zu heirathen, sie *fürchte* sich vor ihm. Für kleine Kinder mag eine solche Kriegslist gut genug sein; in der vorliegenden Situation, und zwischen diesen zwei fertigen Charakteren, ist sie geradezu albern, und wenn wir zum Schluß Petruchio zum verstellten Fortgehen sich anschicken, Käthchen ihn aber mit den Worten:

Da ist meine Hand!
Ich nehme euch zum Mann. Doch merkt's euch wohl:
Ich nehm' euch nur, um zu beweisen euch,
Was für ein prahlend, eitler Thor ihr seid

zurückhalten sehen, so weiß man in der That nicht mehr, was man von dieser Abänderung in pejus sagen soll. Das soll noch Shakespeare sein!

Deinhardstein läßt nun ferner den Eingang zu der Zähmungskur, die Trauungsscene, gänzlich ausfallen, was mir völlig unzulässig scheint, umsomehr, als der eigentlichen Zähmungshandlung ohnedies

zu wenig Raum im Stück gegönnt ist. In den beiden folgenden Auftritten auf Petruchio's Landsitz ist die Abweichung vom Original vielleicht scheinbar eine geringere, in Wirklichkeit jedoch Petruchio's Taktik und deren Wirkung auf Käthchen eine wesentlich verschiedene. Während Shakespeare auf's Feinste und Bestimmteste jede direkte Bedrohung Käthchen's durch Petruchio ausschließt, der sie vielmehr stets mit humoristischer Galanterie behandelt, tritt er ihr bei Deinhardstein mehrmals mit brutalem Befehl gegenüber, welcher schließlich alles Maaß überschreitet, indem er sie wie eine Küchenmagd hinaustreibt mit den Worten:

So geh' und laß die Pferde mir bestellen.
Nein! Da hinaus! Nein da; — nein da; — doch da!

Es ist dies ein Stückchen Hundedressur, eine Geschmacksverirrung, die Shakespeare's unwürdig wäre. Dieser von Deinhardstein veränderten Behandlung entspricht dann auch das veränderte Verhalten Käthchen's. Ihre Bändigung besteht bei Deinhardstein lediglich in der blassen Furcht vor dem physischen Uebergewicht, vor den brutalen Drohungen Petruchio's. Für den Uebergang Käthchen's zur humoristischen Auffassung ihrer Lage, welche doch von der (bei Deinhardstein weggelassenen) Scene mit Vincentio ab unzweifelhaft hervortritt, hat Deinhardstein kein Verständniß; selbst bei der großen Bußpredigt am Schluß wird ihr (eine unbegreifliche Verirrung) eine scheue, ängstliche Haltung durch Bühnenweisungen speziell vorgeschrieben. Kurz, die ganze durch Worte und Mimik bekundete Charakterentwickelung Katharina's, von der Begegnung mit Petruchio ab, ist bei Deinhardstein eine vollkommen andere, als bei Shakespeare; die so originell angelegte Figur sinkt hier zur dressirten Marionette herab. Freilich ist sie auf diese Weise viel leichter zu spielen; insbesondere wird die für Käthchen so schwierige Werbungsscene wesentlich erleichtert. Das Deinhardstein'sche Käthchen wird selbst eine mittelmäßige Schauspielerin nicht leicht verderben, während dem Shakespeare'schen Käthchen nur eine tüchtige, geschulte und mimisch höchst befähigte Künstlerin gerecht zu werden vermag.

Wenn übrigens Deinhardstein die Liebe bei den Zähmungsversuchen und in dem Verhältniß überhaupt vermißt, so theile ich diese Anschauung und bemerkte bereits, daß die Mimik beider Spieler

hier einigermaßen dem Mangel der Dichtung zu Hülfe kommen möge. Allein dies berechtigt Deinhardstein doch wohl nicht, soweit zu gehen, daß er z. B. Petruchio in einem selbsterfundenen Monologe im letzten Akt sagen läßt:

> Um all' mein Geld und all' mein sonstig Gut
> Gäb ich nun nimmer mein Kath'rinchen her.
> Ein eigen Glück ist's, was die Ehe giebt,
> Und was zumeist dabei mich freut am Ende,
> Ist dies: daß es das Werk ist meiner Hände (!)

Ist dies Shakespearisch? Ist diese Sentimentalität mit dem derben Humor Petruchio's irgendwie vereinbar? Ebensowenig die Beiseite-Reden, welche Käthchen bezüglich ihrer aufsteigenden Liebe zu Petruchio von Deinhardstein in den Mund gelegt werden.

Petruchio's und Käthchen's Charaktere sind aber nicht die einzigen im Stück, welche Deinhardstein wesentlich verändert; es herrscht bei ihm vielmehr eine förmliche Sucht, jede Originalität, wie sie den Typen jener Litteraturperiode doch immerhin eigenthümlich ist und wie sie ihnen durch Shakespeare noch besonders aufgeprägt war, zu verwischen, die Charaktere auf das Niveau hölzerner deutscher Lustspielfiguren herunterzudrücken. Baptista's hervorstechender Zug bei Shakespeare ist seine Filzigkeit, sein Geiz; bei der Wahl seiner Schwiegersöhne entscheidet lediglich das Meistgebot. Bei Deinhardstein ist Baptista dagegen in erster Linie „liebender Vater", und dann erst tritt eine kleine, bescheidene Neigung zum Mammon hervor. So bietet z. B. im Original (A. II, Sc. 1) Baptista seine Tochter Bianca an den Meistbietenden aus; bei Deinhardstein will Baptista dagegen der Tochter freie Wahl lassen, und der Vorschlag: sie dem Meistbietenden unter den Freiern zu überlassen, geht hier (mit denselben Worten sogar, die Baptista im Original braucht) von Gremio aus! — Gremio's Charakteristik ist nicht minder verflacht; der alte, verliebte Geck, der Pantalon der italienischen Komödie, (wie er sogar von Lucentio im Stück selbst bezeichnet wird), der sich schließlich mit dem Hochzeitskuchen über die verlorne Braut tröstet, ist hier nur ein ehrbarer, älterer Herr ohne allen komischen oder typischen Beigeschmack; er wechselt sogar mit Hortensio rührende Worte der Freundschaft, welche ihnen höher stehen solle, als Gewinn oder Verlust einer Frau! — Noch stärker ist der lustige Clown Grumio

entstellt; die amüsante Scene im Eingang des vierten Aktes, wo der wichtigthuende Witzbold von Lakai mit dem alten Curtis und den übrigen Bedienten in souveräner Weise scherzt, ist durch das nüchternste Gespräch ersetzt, dem Clown überhaupt das ganze Stück hindurch die ergötzliche Narrenjacke vollständig ausgezogen. — Bei Bianca endlich hat sich Deinhardstein, von der an sich gewiß richtigen Erwägung ausgehend, daß ihre Charakteristik, im Gegensatz zu Katharina, zu wenig entwickelt sei, zu einer selbst erfundenen Abänderung der Shakespeare'schen Komposition bewogen gefunden, welche mir nicht bloß außer dem Rahmen einer Bearbeitung zu liegen, sondern auch höchst unglücklich erdacht zu sein scheint. Im Original giebt Bianca dem liebenswürdigsten der drei Freier, Lucentio, den Vorzug, vermählt sich heimlich mit ihm und läßt nur in der Schlußscene einige, wenn auch nicht sehr starke Neigungen zum Pantoffelregiment hervortreten, die Katharina dann bekämpft. Deinhardstein dagegen gestaltet, von der heimlichen Verheirathung ab, alles um, so daß der letzte Akt, bis auf die Schlußrede Käthchen's, gar keine Aehnlichkeit mehr mit dem Shakespeare'schen Original hat. Er läßt die beiden Väter, die sich doch im Original sofort dem fait accompli der Eheschließung fügen, gegen die Verheirathung wüthen; sie wollen die Ehe für ungültig erklären lassen. Dann jammert Bianca, daß sie so toll gewesen, sich heimlich zu vermählen, sieht, wie sie sagt, ihre Narrheit ein, um einen Mann nun so viele Furcht zu erleiden und bricht nebenbei Pantoffel-Maximen vom Zaun. Petruchio tritt dann endlich für Bianca (die Deinhardstein ein „stilles Wässerchen" nennt) freiwillig als Vermittler auf, um die Väter zu versöhnen; er wettet mit Vincentio auf Käthchen's Nachgiebigkeit, deren Preis dann die Zustimmung zu Bianca's Verbindung mit seinem Sohn Lucentio sein soll. Käthchen wird sodann gerufen und hält, eingeschüchtert und furchtsam, ihre Rede. Ich betrachte, wie gesagt, diese Abänderung als eine in jeder Beziehung unglückliche. Bianca's Charakter, in dem der Dichter die versteckte Widerspenstigkeit jedenfalls nur leicht, fast scherzhaft, angedeutet wissen wollte, wird im Allgemeinen zu einer jämmerlichen Figur herabgedrückt. Petruchio's Charakter eignet sich ferner gewiß zu nichts weniger, als zum Familien-Friedensstifter. Und endlich ist der von Deinhardstein erfundene Streit der Väter und dessen Beilegung durch die von Petruchio angebotene

Wette, sicherlich eine unnöthige und unglückliche Abweichung vom Original, worin sich die seltsame Wette auf Käthchen's gelungene Zähmung als ein Produkt heiterer Tisch- und Festlaune gewiß weit natürlicher einfügt, als wenn sie bei Deinhardstein als Ergebniß eines von weit her angelegten Planes erscheint.

Diesen wesentlichsten Einwendungen gegen Deinhardstein's willkürliche Behandlung des Originals nach Inhalt und Form hätte ich noch manches Andere beizufügen. So halte ich die Streichung fast des ganzen vierten Akts mit der Trauungsscene Petruchio's für viel zu weit gehend. Das vollständige Verschwinden Hortensio's vom Schauplatze, nachdem sein erster Anlauf bei Bianca (oder vielmehr nur das Zuschauen zu Lucentio's Bewerbungen; denn seine eignen musikalischen Bewerbungsversuche hat ihm Deinhardstein gänzlich gestrichen) mißlungen, halte ich ebenfalls für eine zu weit gehende Kürzung. Sein Besuch bei Petruchio und Käthchen ist nämlich durchaus nicht ohne Zweck. Shakespeare läßt diese beiden während der Zähmungskur niemals allein; die stete Anwesenheit dritter Personen ist für die Taktik Petruchio's ebenso nothwendig, als sie Käthchen's Unterwerfung psychologisch erleichtert, indem sie ihren ohnmächtigen Widerstand nicht dritten Personen Preis geben, sich in deren Augen nicht blamiren will. Hortensio's letztes Auftreten mit der „Wittwe" wäre wohl eher zu entbehren; allein es giebt immerhin der Predigt Käthchen's einen volleren Hintergrund. Auch Gremio kann als komische Figur recht gut bis zum Schluß beibehalten werden; ebenso Biondello's harmlose Clown-Rolle. Auf eine Unzahl sonstiger kleinen Abweichungen (z. B. daß Petruchio, dem Original gerade entgegengesetzt, Käthchen in der ersten Scene ihres Zusammenseins etwas essen läßt, in der zweiten dagegen nicht), bin ich überdies gar nicht eingegangen; fast alle sind unglücklich oder doch unnöthig.

Der Deinhardstein'schen Umarbeitung gegenüber trägt also meine Bearbeitung den Charakter der treuen Wiederherstellung des Originals; die Erfahrung wird zeigen, das letzteres auch bühnenwirksamer ist, als Deinhardstein's Arbeit, vorausgesetzt, daß es von guten Darstellern gegeben wird. Die verflachten Figuren Deinhardstein's sind allerdings, selbst durch mittelmäßiges Spiel nicht leicht zu verderben, aber

dagegen auch durch das vollendetste Spiel nicht bis zu der Höhe dramatischer Wirkung zu erheben, wie das Shakespeare'sche Original, welches hoffentlich seinen Weg wieder auf die Deutsche Bühne finden wird, wie es ihn nach fast zweihundertjährigem Vergessen seit 1844*) wieder auf die englische Bühne gefunden hat.

Da das Stück, wie mehrfach hervorgehoben, nur wenige vollkommen originelle Charaktere und Situationen aufweist, im Uebrigen aber mit den hergebrachten Typen der italienischen Komödie eine Reihe hergebrachter Verwicklungen und Lösungen abspielt, so concentrirt sich die Aufgabe einer Charakterisirung der Rollen hauptsächlich nur auf die beiden Hauptfiguren des Stücks, Petruchio und Käthchen, welchen es überhaupt seinen Bühnenerfolg, ja seine Bühnenexistenz verdankt.

Petruchio ist eine dankbare Rolle für einen humoristischen Liebhaber oder Bonvivant, welche nicht leicht verdorben werden kann; dazu ist ihr Inhalt zu populär und zu tief mit Humor gesättigt. Wenn aber eine mittelmäßige Darstellung des Petruchio leicht ist, so gehört doch ein sehr tüchtiger Künstler dazu, um allen Feinheiten der Rolle gerecht zu werden, um sie ganz vollendet im Sinn des Dichters, nicht Deinhardstein's, darzustellen. Petruchio ist, im Grunde genommen, ganz Realist; kein idealer Zug lebt in ihm. Er kommt nach Padua um sein Glück, um Geld zu machen, nicht, wie der schwärmerische Lucentio, um sich der „Tugend und Philosophie" zu weihen. Ein brutaler und energischer Charakter, kennt er Welt und Menschen, insbesondere auch die Frauen durch und durch; daher sein sicheres, häufig an verachtenden Uebermuth streifendes Wesen im Umgang mit Anderen. Er ist ziemlich nachlässig in der Kleidung, derb in Manieren, grob gegen seine Untergebenen. Ein solcher Mensch könnte eigentlich, so denkt man, unser Interesse gar nicht

---

*) Garrik hatte allerdings 1754 eine dreiaktige Posse „Catharina and Petruchio" aus diesem Lustspiel zurecht gemacht, die aber nur eine Karrikatur des Originals genannt zu werden verdiente. Gleichen Werths war die zum ersten Mal im März 1658 durch englische Komödianten in Deutschland aufgeführte „wunderbare Heurath Petruchio's mit der bösen Katharine".

beanspruchen, nicht zum Helden eines Lustspiels dienen. Aber was uns mit dem Charakter versöhnt, ihn nicht bloß erträglich, sondern beinahe liebenswürdig erscheinen läßt, das ist der unverwüstliche Humor, der darüber ausgebreitet liegt; diese Seite zur vollen Geltung zu bringen, alle Tollheit, Grobheit, Härte dadurch zu mildern, ist die Hauptaufgabe für einen Künstler, der der Rolle vollständig gerecht werden will. Wir wissen, daß unter dem wirklichen echten Humor in der Regel Gefühl verborgen liegt; wir wissen namentlich, daß der Humorist sich gern selbst verspottet. In diesem Lichte erscheint uns dann Petruchio's Schilderung seiner Sucht nach Gelderwerb, seiner Gleichgültigkeit für jede andere Eigenschaft seiner Zukünftigen u. s. w. (Akt I, Sc. 2), in weit milderem Licht; es ist, wie Gervinus sagt, eine Art launiger Renommisterei. Wie mancher junge Mann renommirt mit seiner Absicht, bloß nach Geld zu heirathen, um sich gleich darauf mit einer armen Pfarrerstochter zu verbinden! Der Humor mildert den Ton von Petruchio's Rede, veredelt seine Derbheit, bildet den Anknüpfungspunkt für die Verständigung mit Katharinen. Es ist geradezu widerlich, eine Dame, und sei ihr Charakter noch so störrisch gewesen, der bloßen Grobheit, der nackten Drohung (wie bei Deinhardstein) weichen, sich ihr freiwillig unterwerfen zu sehen. Die Aufgabe, Petruchio's Grobheit darzustellen, will auf eine zarte Weise gelöst sein, sagt Gervinus. Der Stoff sei Derbheit, die Form Feinheit.

Wenn aber in der richtigen Verwerthung des Humors der Schlüssel für die feinere Darstellung dieser Rolle gelegen ist, so kann der Künstler meiner Ansicht nach noch einen Schritt weiter gehen. Wenn ich auch oben tadelte, daß Shakespeare die Liebe, die Zuneigung, nicht ausdrücklich in die Motive Petruchio's mit aufgenommen hat, so steht doch auch nichts entgegen, die allmähliche Entwickelung dieses Gefühls in ihm, wie auch in Katharina, mimisch anzudeuten. Dem Sieg Petruchio's, der Unterwerfung Katharina's wird so die letzte Schärfe genommen und in der Umarmung am Schlusse muß nicht bloß der Triumph Petruchio's über die gewonnene Wette, sondern auch die echt menschliche Befriedigung über die Verständigung mit der jungen, schönen Gattin hervortreten. Der Humor, als Vermittler des Uebergangs aus Derbheit und Störrigkeit in wirkliche Liebe, dies ist die höhere Auffassung der Rolle; es ist eine

Verfeinerung, die Shakespeare möglicherweise in dieser Anfangsperiode seiner Kunst selbst nicht bestimmt im Auge hatte, die aber weder mit irgend einem Wort im Drama, noch mit der psychologischen Grundlage dieses Charakters irgendwie im Widerspruch steht. Warum sollte Petruchio sich nicht in Käthchen verlieben, wenn auch das Geld und das Interesse an einem psychologischen Experiment, dem er sich gewachsen fühlte, der erste und nächste Grund seiner Werbung gewesen war? Man sieht hieraus, wie in der Rolle des Petruchio doch noch etwas mehr Inhalt, als Derbheit und Grobheit gelegen, und wie eine vollendete Darstellung derselben, die allen Eigenthümlichkeiten dieses Charakters gerecht wird, durchaus keine leichte Sache ist. Maaß halten, die richtige Grenzlinie treffen, das ist hier die Aufgabe. Insbesondere darf Petruchio in seinen direkt an Käthchen gerichteten Worten niemals, wie bei Deinhardstein, grob und rauh sein; über einen scharfen, gereizten Ton darf er selbst in den Stellen nicht hinausgehen, wo er ihr vorwirft, ihm immer zu widersprechen. Durch seine Heftigkeit und Grobheit wirkt er allerdings auch auf sie ein, allein nur indirekt, durch Vermittlung dritter Personen, die hier als Prügeljungen dienen müssen. In der direkten Anrede an Käthchen tritt gewöhnlich eine satirische Galanterie hervor, die nur zuweilen Ernst und Festigkeit, einigemal auch aufsteigende Gereiztheit, aber niemals Grobheit durchblicken läßt.

Daß Aeußere Petruchio's muß der anempfohlenen Milderung der Rolle entsprechen. Der Anzug kann nachlässig, aber er muß immerhin edelmännisch sein. Petruchio ist als ein Mann in den Dreißigern darzustellen; Katharina ist eine von jenen Weibernaturen, die sich nur dem wirklichen Mann unterwerfen, die für den unreifen Jüngling, und wäre er noch so liebenswürdig und galant, nur Geringschätzung und Spott übrig haben.

Katharina ist, nächst Petruchio, der originellste und interessanteste Charakter des Stücks. Ihre Rolle ist weniger dankbar, aber weit schwieriger, als die ihres derben Freiers, da hier in gleicher Weise die Darstellung auf der richtigen Grenze gehalten und zugleich die Weiblichkeit gewahrt sein will. Katharina ist störrischen, eigensinnigen Temperaments, aber durchaus nicht boshaft, oder nur bösartig. Die Entschuldigung ihrer Schwächen bilden der taktlose, schwache Vater und die etwas heuchlerische Schwester. Mit ihrer Ueber-

legenheit des Geistes und Charakters in eine solche Umgebung versetzt, mußten die Heftigkeit und Störrigkeit ihres Temperaments sich nothwendig in einer von sanfter, gemessener Weiblichkeit weit abliegenden Weise entwickeln. Der Vater „hökert sie förmlich aus" und verdirbt ihr jede Aussicht auf den Ehestand und somit auch auf das Entrinnen aus unerträglichen häuslichen Verhältnissen. Die Schwester, welche mit ihrer Sanftmuth kokettirt, wird ihr maßlos und ungerechter Weise vorgezogen; deren Freier nehmen, wenn auch in mehr scherzhafter Weise, an der Zurücksetzung Katharina's Theil. Kein Wunder, wenn sich da die gesunde Natur und das cholerische Temperament zu einem rücksichtslosen, offenen, schroffen Widerstand verbinden; da ihr Ruf ungerechter Weise doch einmal verdorben worden ist, so legt sie auch ihrer Zunge nicht die mindeste Fessel mehr an. Dennoch wird eine gebildete Künstlerin die Ausbrüche ihres Zorns zu mildern wissen; Katharina muß mehr wie ein eigensinniges, ungezogenes Kind, denn als Xantippe dargestellt werden. Sogar eine gewisse Naivetät darf nicht fehlen; namentlich ist sie bei der ersten Begegnung mit Petruchio am Platz und wird ihr Spiel dort wesentlich erleichtern. Zum ersten Mal sieht sie sich einem Freier, zum ersten Mal einem wirklichen Manne gegenüber. Behandelt sie ihn auch Anfangs mit der hergebrachten Verbitterung, so weiß Petruchio doch so geschickt Derbheit, Humor und Schmeichelei zu verbinden (die Frauen sind *jeder* Schmeichelei zugänglich, die nicht in offenbaren Spott gekleidet ist), daß er sie wohl verwirrt und betäubt, dabei aber sichtlich ihr Interesse erweckt. In dem künftigen Gatten erblickt sie unwillkürlich den Befreier aus den lästigen Banden ihrer Häuslichkeit. Bei der Hochzeit sehen wir sie dann im Kampf mit Petruchio, aber auch bereits mit einer, gegen ihren Willen aufsteigenden Neigung. „Ich wollt', ich hätt' ihn nie gesehn."*) Das erste Auftreten als junge Frau in Petruchio's Hause findet sie schon für die Zähmung vorbereitet; sie hat bereits aus den Scenen bei und nach der Trauung und auf der Reise den Eindruck bekommen, daß Petruchio ein Mann sei, mit dem sich nicht spaßen lasse; das natürliche Gefühl der Schwäche des

*) Ich habe diese Stelle aus dem in Wegfall gekommenen Eingang der Scene (Akt III, Sc. 2) vor den Abschied aus dem väterlichen Hause verlegt, wo sie mir wirksamer erscheint.

Weibes, dem willensstarken Mann gegenüber, macht sich zum ersten Mal bei ihr geltend; sie fühlt instinktiv, daß hier Widerstand nutzlos sei und ist nebenbei zu intelligent und auch zu stolz, um nutzlosen Widerstand vor dritten Personen (für deren Anwesenheit Shakespeare stets sorgt) zur Schau zu tragen. Physische Schwäche, Hunger wirken dabei mit, die Unterwerfung zu beschleunigen. In dieser Periode zuckt allerdings das alte Naturell noch manchmal auf, namentlich reißt ihr, dem Spott Grumio's gegenüber, die Geduld. Die beiden Scenen des IV. Akts sind von diesem Widerstreit gefüllt; allein man fühlt durch, daß sie sich allmählich selbst verloren giebt, nach einem Anknüpfungspunkt sucht. Diese Rückzugsbrücke baut ihr nun der Humor Petruchio's. Findet sie (A. IV, Sc. 3) den humoristischen „Schein vollkommener Liebe", unter dem er sie quält, auch noch als doppelte Kränkung, so kann es ihr doch nicht entgehen, daß darin doch eine gewisse Schonung liegt, welche sie vor wirklicher Selbsterniedrigung schützt, und daß Petruchio in der That nur um ihre Person und ihre Besserung bemüht ist. Beim Zutritt Hortensio's (Akt IV, Sc. 3) sucht sie es bereits zu vermeiden, sich durch äußeren Widerstand, der nur ihre Ohnmacht bloß gelegt hätte, lächerlich zu machen. Im V. Akt, in der Begegnung mit Vincentio auf der Reise nach Padua, hat sie dann den richtigen Ton getroffen: sie hat sich in ihr Schicksal ergeben, faßt ihre Lage selbst mit einer gewissen komischen Resignation humoristisch auf*) und findet so mit einem kräftigen Ruck das Gleichgewicht in ihrem Verhältniß zu Petruchio. Dieser Humor muß insbesondere am Schluß in der Strafpredigt an die beiden ungehorsamen Frauen durchblicken; eine heuchlerische Maske oder die bloße Furcht vor Petruchio (wie Deinhardstein will) wäre hier durchaus nicht am Platze und würde nur eine unangenehme Empfindung im Zuhörer erwecken. Und wie schon bei der Rolle Petruchio's hervorgehoben, so möchte ich insbesondere Käthchen rathen, das Aufkeimen und Wachsen einer wirklichen Zuneigung zu Petruchio bis zum Schlusse immer mehr

*) Dies entspricht so sehr der Auffassung der englischen Bühne, daß hier sogar noch eine schalkhafte Frage Käthchen's an Petruchio eingelegt zu werden pflegt, um zu zeigen, wie ihr die Unterwerfung gar keinen inneren Kampf mehr koste. Der Humor ist die einzige würdige Form, in der Käthchen ihre Besiegung eingestehen darf.

hervortreten zu lassen; es wird die Wirkung der Rolle und den Eindruck des Stücks auf die Zuhörer wesentlich steigern, wenn auch der Dichter versäumt hat, diesen aufsteigenden wärmeren Gefühlen ausdrückliche Worte zu leihen.

Von besonderer Schwierigkeit ist der mimische Theil von Käthchen's Rolle, namentlich das stumme Spiel im dritten und noch mehr im vierten Akt, wo unausgesetzt Zorn, Scham, Thränen, Scheu, Verlegenheit in ihr kämpfen, während sie selten das Wort nimmt. Erst durch den Humor gewinnt sie schließlich wieder eine ruhige, feste Haltung; von da ab ist ihre Rolle eine weit leichtere. — Wenn auch Katharina die ältere Schwester Bianca's ist, so muß sie doch als sehr jung dargestellt werden; in der Jugend liegt sowohl die Entschuldigung für die anfänglichen Ausschreitungen ihres hitzigen Temperaments, als sie, dem kräftigen Manne gegenüber, die Unterwerfung erleichtert.

Von diesen beiden Rollen hängt das Schicksal jeder Aufführung der „Widerspenstigen" zunächst ab; dennoch dürfen die anderen, da sie einmal über die Hälfte des Stücks füllen, nicht so leicht genommen werden, als dies häufig geschieht. In Erörterung derselben kann ich aber sehr kurz sein, da sie, wie mehrfach bemerkt, fast sämmtlich typischer Natur sind.

B a p t i s t a ist der geprellte Komödienvater, taktlos seinen Kindern gegenüber, filzig und lächerlich. Die Rolle darf tüchtig chargirt werden, da durchaus nichts Menschlich-Wohlthuendes darin liegt, was zu verderben wäre.

B i a n c a ist eine kleine, mit Sanftmuth und Unschuld kokettirende Heuchlerin, wenn auch weiter nicht bösartig. Ihre wahre Natur kommt zunächst in den Sprachstunden zum Vorschein, die ihr Lucentio giebt; sie entpuppt sich hier als eine sehr empfängliche, kleine Kokette. In der Schlußscene, nachdem sie unter die Haube gekommen ist, kommen dann auch ihre mit der bisherigen Maske sehr kontrastirenden Pantoffel-Grundsätze zur Geltung. Ihre Haltung hat also drei Stadien durchzumachen, die drastisch hervortreten müssen; im Uebrigen ist ihr keine allzu große Aufmerksamkeit vom Dichter geschenkt.

Um diese kleine Person gruppiren sich nun die drei Freier: Lucentio, Hortensio und Gremio. — L u c e n t i o führt sich als ein

schwärmerischer Idealist ein, als ein Student aus reicher Familie, den lediglich „des Wissens Durst“ nach Padua getrieben hat, um sich sofort beim ersten Eintritt in die Stadt in Bianca zu vergaffen und der „Tugend und Philosophie“ nicht weiter zu gedenken. Es ist eine gewöhnliche Liebhaberrolle, ohne besondere Feinheiten; nur ist Lucentio jedenfalls als der ritterlichste und liebenswürdigste der drei Freier darzustellen, da der Vorzug, den ihm Bianca giebt, auch äußerlich dem Zuschauer einleuchten muß. — Hortensio darf hiernach, so farblos die Rolle gehalten ist, dem Lucentio gegenüber, einigermaßen als eitel, sogar etwas geckenhaft gehalten werden; er hat wohl das Selbstbewußtsein des eitlen, jungen Cavaliers, aber nicht das des Mannes. Er umwirbt Bianca mit der Gewißheit des Siegers; durch Lucentio aus dem Felde geschlagen, wendet er sich sofort zu der leichten Eroberung seiner „Wittwe“, nachdem er sich vorher bei Petruchio Muth geholt hat, den Schritt in den Ehestand mit ihr zu wagen. — Gremio ist der Pantalon der italienischen Comödie, der alte, lächerliche, verliebte, reiche Freier, der nur bei dem filzigen Vater Beachtung findet, zuletzt selbstverständlich mit langer Nase abziehen muß und sich dann mit dem Antheil am Hochzeitsschmaus über den Verlust der Braut tröstet. Gremio ist eine ähnliche Charge, wie Baptista; die Geprellten müssen stets auch so gespielt werden, als hätten sie das Geprelltwerden verdient. In dem Aeußeren Gremio's muß das Bestreben, durch jugendliche Kleidung und sonstige Hülfsmittel sein Alter zu verdecken, stark hervortreten.

Tranio ist halb Diener, halb Vertrauter seines Herrn, wie die spanische und italienische Comödie sie dutzendweis liefern. Sein Auftreten als Freier Bianca's muß in affektirtem Uebermuth gehalten werden. Seinem Herrn und Bianca gegenüber ist er vertraulich, jedoch immer in der Haltung des Untergebenen, des bevorzugten Kammerdieners.

Grumio und Biondello, namentlich der erstere, sind Clownfiguren aus der Familie der Lanz (Veroneser), Dromio (Irrungen) und Lanzelot Gobbo (Kaufmann). Biondello ist mehr dumm, Grumio mehr eitel und schwatzhaft; er ließe sich todtschlagen, ehe ein Witz, der ihm in der Kehle steckt, unausgesprochen bliebe. Die niedere Komik hat in ihm einen ergötzlichen Vertreter. Beide Rollen vertragen eine starke Chargirung.

Der Magister (Pedant) ist eine stehende Carricatur des altitalienischen Lustspiels. — Vincentio, der Vater des lustigen Lucentio, ist ein ruhiger, freundlicher Herr, wenn ihm auch schließlich bei Tranio's und Biondello's Scherzen die Galle überläuft. — Die „Wittwe“ ist ein für den letzten Akt verschriebenes Requisitenstück; sie soll lediglich als ungehorsame Gattin die Folie, deren der Gehorsam Käthchen's bedarf, verstärken helfen. Sie dürfte als nicht ganz jung und als kokett aufgeputzt darzustellen sein.

Das ganze Lustspiel muß in einem raschen, heiteren, humoristischen Ton gehalten werden. Insbesondere bedarf die Schlußscene eines guten Ensembles. Es herrscht hier zunächst der übermüthige, rasche, fast lärmende Ton junger Leute, die sich nach der Tafel, vom Wein angeheitert, gegenseitig necken und schrauben. Hieraus entsteht dann ganz ohne Zwang und ohne daß bei Petruchio eine vorgefaßte Absicht hervortritt, die Wette der drei Ehemänner bezüglich des Gehorsams ihrer Frauen. Und indem schließlich Käthchen, statt einer trockenen Moralpredigt, in liebenswürdig humoristischer Weise ihre Pillen verschluckt und ihre kleinen Hiebe austheilt, und die beiden anderen Frauen in scherzhafter Mimik ebenfalls ihre Kapitulation den Ehemännern gegenüber besiegeln, endigt das Stück in ächter Lustspielstimmung, die in Petruchio's (in meiner Bearbeitung hierher verlegten) Schlußworten an's Publikum den richtig gestimmten Abschluß findet.

Die Scenirung des Stücks ist sehr einfach. Ich habe nur verschiene Mal andere Schauplätze gewählt, als die bisherigen Herausgeber*). So paßt z. B. die erste lange Scene, in welcher u. A. Vincentio seine Töchter „aushökert“, durchaus nicht für eine Straße; ich verlege sie auf eine öffentliche Promenade Paduas. Die zweite Scene des vierten Akts habe ich aus Baptista's Haus in den Garten verlegt; desgleichen die drei zusammengezogenen Scenen des IV. und V. Akts sämmtlich vor Lucentio's Wohnung. — Zu den Costümen

*) Die alten Originale selbst enthalten bekanntlich fast nie nähere Angaben über den Ort der Handlung, was sich bei dem Wegfall jedes Decorationswechsels und des Hauptvorhangs sehr leicht erklärt.

sind Phantasietrachten der Renaissancezeit zu wählen, die Dekorationen im italienischen Styl zu halten. Für die erste Scene dürfte sich eine Darstellung des berühmten Prato della Valle, mit den Doppelreihen von Statuen berühmter Paduaner, vortrefflich eignen, wenn man dem leichten Stück diese Ehre anthun will.

Die philologische und ästhetische Kritik hat sich mit der Widerspenstigen nicht viel beschäftigt. Die bekanten, oft citirten Schriften von Ulrici, Gervinus und Kreyßig, Elze's Einleitung in der neuen Ausgabe der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung und Delius' Einleitung zu seiner Textausgabe des Stücks enthalten alles, was sich in beiden Beziehungen darüber sagen läßt. Ich möchte hierbei übrigens den Darstellern des Petruchio und Käthchen vorzugsweise die betreffende Abhandlung von Gervinus empfehlen; so selten dieser Gelehrte seine ästhetischen Anschauungen für die Bühne nutzbar zu machen weiß, so sind doch die dort niedergelegten Bemerkungen über die Auffassung der beiden Hauptrollen, insbesondere über die nothwendigen Milderungen in deren Darstellung, durchweg treffend.

Ueber die oben erwähnten, auf die bezähmte „Widerspenstige" gegründeten Possen, die bereits im 17. Jahrhundert durch sogenannte englische Comödianten in Deutschland aufgeführt wurden, finden sich höchst interessante Abhandlungen und Zusammenstellungen in R. Köhler's: Kunst über alle Künste. Ein böses Weib gut zu machen und A. Cohn's: Shakespeare in Germany.

Ein Sommernachtstraum.

„Der Sommernachtstraum“ *) gilt beim deutschen und noch mehr beim englischen Publikum als das reizendste aller phantastischen Lustspiele, welche Shakespeare geschrieben. Bei keinem andern Stück hat unser Dichter so vollständig seiner geistreichen Phantasie die Zügel schießen lassen, seiner eigenen dramatischen Erfindungskraft einen so freien Spielraum gestattet. Denn in der That gehört „der Sommernachtstraum“ zu den wenigen Stücken Shakespeare's, welche sich nicht auf einem bereits in Form von Novellen, Gedichten oder Dramen vorhandenen und vorbereiteten Stoff aufbauen, wenn ihm auch Chaucer's Canterbury tales, die Volkssagen und Balladen über Robin Goodfellow u. s. w., einzelne Anhaltpunkte liefern mochten.

Ueber den Zeitpunkt der Entstehung dieses Lustspiels, das im Jahre 1600 zuerst veröffentlicht ward, schwanken die Ansichten der Shakespeare-Gelehrten zwischen den Jahren 1590 bis 1598; Gervinus, Kreyßig und Elze z. B. zählen dasselbe zu den Jugendarbeiten unseres Dichters, Tieck, Ulrici u. A. zu den Werken seiner reiferen Periode. Ich möchte es gern, soweit als es die äußeren Anhaltpunkte gestatten, in seine Jugendperiode zurückdatiren; früher, als zu Ende 1594, dürfte es indeß keinenfalls geschrieben worden sein, indem in jenes Jahr die im zweiten Akt von Titania erwähnten klimatischen Ereignisse fallen. Noch mehr aber, als um den Zeitpunkt der Entstehung, streiten sich die Ausleger um die Entstehungsursache dieses dramatischen Gedichtes. Gervinus, der überhaupt dazu neigt,

*) Indem ich diese Uebersetzung des Shakespeare'schen Titels „Midsummernightsdream“ beibehalte, füge ich mich, gegen eigene Ueberzeugung, dem in Deutschland eingebürgerten Gebrauch; die richtige und mit dem Inhalt des Stücks verwachsene Bezeichnung wäre: „Johannisnachttraum“.

die Entstehung vieler Shakespeare'schen Dramen auf bestimmte äußere Vorgänge zurückzuführen, war auch wie schon Tieck und wie neuerdings noch Elze, Kreyßig und Andere der Meinung, „der Sommernachtstraum" sei ein dramatisches Gelegenheitsgedicht (Maske) zu Ehren der Vermählung eines aristokratischen Gönners von Shakespeare. Tieck namentlich sah in letzterem den Grafen von Southampton (vermählt 1598), während Andere jene Annahme mit den besten Gründen bekämpfen, dagegen nachzuweisen suchen, es sei zu gleichem Zweck für die Hochzeitsfeier des Grafen Essex (1590) geschrieben worden. Der Umstand, daß beide Ehen heimlich hinter dem Rücken der Königin Elisabeth abgeschlossen, also sicherlich nicht mit Gepränge und Lustbarkeiten gefeiert wurden, ist für mich allein schon genügend, beide Annahmen als unhaltbar erscheinen zu lassen, sowie mir überhaupt, so wenig, wie bei „Wie es euch gefällt", eine zwingende Nothwendigkeit vorzuliegen scheint, dieses Drama als Gelegenheitsgedicht, und nicht als freies Erzeugniß einer jugendlichen schöpferischen Phantasie aufzufassen. Insbesondere stimme ich aber mit Ulrici, Schmidt und Delius darin überein, daß die den Erklärern soviel Kopfzerbrechen verursachende Stelle (Akt II, Sc. 1). „Mein guter Puck, komm her" u. s. w., außer dem unzweifelhaft hervortretenden Kompliment für die „Vestalin im Westen", d. h. die Königin Elisabeth, nur einen allgemein poetischen Inhalt hat, also durchaus keine versteckten Anspielungen auf positive Vorgänge aus dem Leben der Königin oder der englischen Aristokratie enthält, wie man sie so reichlich hineingeheimnißt hat.

Ehe ich aber in die nähere Erörterung der Charaktere dieses reizenden Lustspiels eintrete, muß ich einen Widerspruch zu beseitigen suchen, welcher vielfach zwischen der heutigen Bühnen-Darstellung des „Sommernachtstraums" und den Ergebnissen der ästhetischen Forschung besteht, — einen jener Widersprüche, die bisher ungelöst blieben, weil eben die dramatische Kritik Shakespeare's, die Vermittlung zwischen der rein ästhetischen Kritik und der Bühne, bei uns noch sehr im Argen liegt*).

---

*) Die nachfolgende Erörterung ist einem weit ausführlicheren Aufsatz: „Ueber die Darstellung des ‚Sommernachtstraums' auf der deutschen Bühne" entnommen, den ich im Jahre 1870, im V. Jahrgang des Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, veröffentlicht habe.

Seit Tieck in jener denkwürdigen, von Feodor Wehl in seinen Didaskalien so reizend beschriebenen ersten Darstellung*) im Neuen Palais zu Potsdam, am 14. Oktober 1843, die bis dahin bestrittene Aufführbarkeit des „Sommernachtstraums" glänzend dargethan, habe ich eine außerordentlich große Zahl von Darstellungen dieses Lustspiels auf den besten deutschen Bühnen gesehen, bei denen sich mir aber mehr und mehr die Bemerkung aufdrängte, wie die Rüpelspäße und Mendelsohn's Musik, allenfalls auch noch die Feerien, die alleinigen Träger der Bühnenwirkung waren, dagegen die Haupthandlung, die Scenen des Theseus und der Liebespaare, zum Erfolg nicht blos nichts beitrugen, sondern denselben geradezu beeinträchtigten. Lese ich jenen Wehl'schen Bericht aufmerksam durch, so will mir auch scheinen, als ob schon Tieck die Haupthandlung anders, d. h. leichter, duftiger, scherzhafter aufgefaßt sehen wollte, als sie sich nachher auf der Bühne festgesetzt hat. Die Bemerkung z. B., daß die Androhungen des Todes oder ewiger Jungfräulichkeit, welche der Vater, sowie „Herzog" Theseus an die schnippische Hermia verschwenden, nicht ernsthaft, sondern leicht und scherzend gesprochen werden müßten, führt streng genommen zu Konsequenzen, welche die ganze bisherige Darstellung jener Scenen und Charaktere unhaltbar machen. Andererseits ist es mir aber auch aus der allgemeinen Stellung Tieck's zu Shakespeare's Dichtung leicht erklärlich, wie er in seinem romantischen Hange nicht bis zu der folgerechten Schärfe der Auffassung späterer Kritiker, namentlich Ulrici's, durchzudringen vermochte. Nach diesem ist das Stück in allen seinen Theilen eine geistreiche Parodie der Hauptgebiete des menschlichen Lebens, und hierin gerade seine Eigenthümlichkeit vor anderen Lustspielen belegen**). „In Theseus und Hyp-

*) Die Rüpelepisode war allerdings schon im vorigen Jahrhundert durch englische Komödianten nach Deutschland gebracht worden.

**) Von meinem verehrten, seitdem verstorbenen Freunde, Professor Dr. H. Ulrici, dem ich das Manuskript des oben erwähnten Aufsatzes mittheilte, erhielt ich unterm 13. Februar v. J. eine Zuschrift, worin er bestätigt, daß ich seine Auffassung vollkommen richtig in die Bühnensprache übersetzt, seinen Gedanken gleichsam Fleisch und Blut gegeben habe. Er fügt hinzu: „Nach Ihrer Darstellung der Sache fange ich an zu hoffen, daß es unseren Schauspielern doch nicht unmöglich sein dürfte, das

polita," sagt Ulrici, „erscheint offenbar die erhabene, heroische, welthistorische Seite des menschlichen Lebens repräsentirt. Statt sich aber in ihrer Größe, Macht und Würde zu bethätigen, zeigt sie sich vielmehr aufgegangen in dem gemeinen Alltagsakt einer Verheirathung, der keine größere Wichtigkeit beansprucht, als er für andere gewöhnliche Sterbliche besitzt: der Heroismus parodirt sich selbst, indem er nur da zu sein scheint, um sich in angemessener Form standesmäßig zu verehelichen. In der Bande von Zimmerleuten, Schreinern, Webern, Schneidern, Bälgen- und Kesselflickern ist, im Gegensatz zu jener hohen, die niedrigste Region des Lebens in der vollen Prosa der Alltäglichkeit dargestellt. Aber auch diese, statt auf ihrem Grund und Boden, auf dem sie ihre volle Berechtigung, ja sogar Zusammenhang mit der Poesie hat, zu bleiben, schraubt sich hinauf in das Gebiet der tragischen Muse, will nicht nur poetisch erscheinen, sondern Poesie machen, und zeigt damit nicht bloß sich selbst in höchst lächerlicher Gestalt, parodirt nicht nur sich, sondern zugleich auch die hohe tragische und heroische Sphäre. Zwischen diesen beiden Extremen stehen die der mittleren Schicht der menschlichen Ordnung angehörigen Liebespaare in der Mitte. Statt aber ihrer Stellung gemäß darnach zu trachten, nun auch das Leben selbst in seinem inneren Mittelpunkt zu erfassen, verlieren sie sich in das phantastische Spiel einer eigensinnigen Liebe und parodiren damit ebenfalls sich selbst und ihre Lebenslage. Durch die Fürsten der Elfen endlich und deren Eingreifen in die Aktion erscheint jene höhere Macht repräsentirt, welche das Leben der Menschen an unsichtbaren Fäden leitet. Aber auch sie ist nicht gefaßt in ihrer wahren Größe, in ihrer schwer wiegenden Bedeutung und stillen, geheimnißvollen Wirksamkeit, sondern gleichfalls ergriffen von dem allgemeinen Strudel des Humors, tritt sie in handgreiflichen, körperlichen Gestalten hervor und zeigt sich nur als das muntere, neckende Spiel personificirter

---

Stück in dem von Ihnen dargelegten Sinne und Geiste zur Anschauung zu bringen; und wenn eine solche Aufführung gelänge, so ist es mir nicht zweifelhaft, daß sie auf ein gebildetes Publikum einen ganz anderen, tieferen Eindruck und Effekt hervorbringen würde, als die bisherige Art der Darstellung, zumal wenn man zugleich Ihre Vorschläge zur besseren Inscenirung annähme."

Naturkräfte, d. h. parodirt sich ebenfalls selbst, sofern sie gleichermaßen der Willkür des Zufalls und ihrer eigenen Launenhaftigkeit unterworfen erscheint, wie dies in der Liebe Titania's zu dem eselsköpfigen Zettel klar hervortritt."

In dem Worte „Parodie" liegt der Schlüssel für die einzig richtige Auffassung und Darstellung des „Sommernachtstraums"; insbesondere ist es nicht auf eine bloß komische Darstellung der Liebe, am wenigsten auf eine Darstellung wahrer Liebe, sondern auf eine „Parodie der Liebe" abgesehen. Ueberhaupt ist nichts in dem Stück ernsthaft gemeint; alle Handlungen und Verhältnisse darin sind parodirt und alle Personen ohne Ausnahme, die Helden, wie die Liebenden, die Feen, wie die Rüpel, sind Träger dieser Parodie.

In der Mitte zwischen den Elfen und Rüpeln hat eine ernsthafte Haupthandlung keinen Platz. Wenn dies aber zugestanden werden muß, nun dann gebe man auch, und das ist es, was ich hier fordere, dieser Haupthandlung bei ihrer Vorführung auf der Bühne das richtige Kolorit und lasse sie nicht unbestimmt zwischen Ernst und Scherz einherschwanken, wie es bis jetzt meist geschieht.

Bei Charakterisirung der einzelnen Rollen wird sich zeigen, wie wichtig die Konsequenzen der eben entwickelten Auffassung für die Darstellung sind, und wie abweichend sich dieselbe hiernach von der bisherigen Bühnenübung gestalten muß.

Meine Bearbeitung schließt sich dem Original vollständiger an, als dies bei irgend einem andern Drama unsers Dichters möglich erscheint. Auch die Kürzungen sind verhältnißmäßig unbedeutend, da das Stück ohnedies zu den kürzesten gehört, die Shakespeare geschrieben hat, und somit keinerlei Rücksicht auf die Zeitdauer der Aufführung zu nehmen war. Nur wo die Reden Oberon's, Titania's und der Liebespaare sich etwas zu lang hinziehen, ist der Rothstift stärker angewandt. Aeußerlich erscheint der Unterschied meiner Bearbeitung von der Tieck'schen (die auf der deutschen Bühne, neben denen von Devrient und Pabst, am meisten eingebürgert ist) als nicht in die Augen fallend. Und dennoch dürfte er als kein unwesentlicher zu bezeichnen sein, indem sie sich noch viel strenger an's Original hält, namentlich aber in den Stellen, worin

die Charakteristik jener Rollen gelegen ist, hinsichtlich deren ich (nach obiger Auseinandersetzung) die bisherige Auffassung der Darstellung entschieden bekämpfe. Wie kann z. B. die vom Dichter beabsichtigte Charakteristik der beiden Damen hervortreten, wenn die frühere Berliner Bearbeitung*) den exaltirten Schwur der Hermia (Akt I, Sc. 1) und die hypersentimentale Schilderung Helena's von ihrer Jugendfreundschaft mit Hermia (A. II, Sc. 2) größtentheils streicht, oder wenn andere Bearbeitungen zwar diese lyrischen Ergüsse stehen lassen, dagegen den gleich nachfolgenden, fast bis zur Thätlichkeit ausartenden Streit Hermia's und Helena's beseitigen? Liegt doch die ganze Charakteristik beider Rollen gerade in dem raschen Umschlag aus zärtlicher Freundschaft in eifersüchtigen Haß! Die bisherige Farblosigkeit und Unbestimmtheit in der Darstellung der Liebespaare erscheint überhaupt, beim treuen Anschluß an's Original, kaum möglich, sondern sie wird hauptsächlich nur durch ungeschickte Striche verschuldet. Aehnliches gilt von der Rolle der Hippolita.

Was die Akteintheilung Schlegel's betrifft, so stimmt sie mit der Folio überein, in der übrigens jede Eintheilung in Scenen fehlt. Da für die drei mittleren Akte ein Scenenwechsel nicht geboten, auch die Mendelsohn'sche Musik darauf berechnet ist, daß der Vorhang geöffnet bleibe, so bilden dieselben thatsächlich nur drei Scenen Eines Akts, wonach ich auch meine Eintheilung getroffen habe. Nur die letzte Scene des ursprünglichen vierten Aktes habe ich aus scenischen Gründen an den Anfang des letzten, also jetzt dritten Aktes verlegt.

Die Personen des Originals sind von mir sämmtlich beibehalten; für „Droll" ist indeß der auch auf der deutschen Bühne eingebürgerte englische Name „Puck" **) gewählt.

*) Seitdem in letzter Zeit „der Sommernachtstraum" im Königl. Schauspielhaus neu scenirt und einstudirt worden ist, sind jene gerügten Mängel beseitigt worden und kommen die jetzigen Aufführungen dieses Stücks meiner oben dargelegten Auffassung sehr nahe.

**) In den alten englischen Original-Ausgaben (Quarto's und Folio's) heißt Puck beim ersten Auftreten „Robin Goodfellow", der eigentliche Name des neckischen National-Kobolds; in den späteren Scenen wird er „Pucke" benannt.

In der Uebersetzung Schlegel's ist, unter Zuhülfenahme des Originals, einzelnes von mir geändert, theils aus euphonischen Gründen, theils aus Rücksicht auf Erleichterung des Verständnisses. Die große Zahl gereimter Verse, welche oft durch ganze Scenen durchgehen, erschweren die Uebersetzung und Bearbeitung für Bühnenzwecke nicht unwesentlich; die Reime können aber nicht beseitigt werden, ohne das charakteristische Gewand dieser Dichtung zu verändern oder zu schädigen. Wie ich dies fast ausschließlich beobachte, betreffen meine desfallsigen Aenderungen nur den versifizirten Theil des Dialogs; in den von Schlegel, unter Zugrundelegung der alten Wieland'schen Uebersetzung, so meisterhaft übertragenen prosaischen Stellen ändere ich fast nie etwas, noch weniger aber fühle ich mich, wie manche Bearbeiter thun, jemals versucht, Shakespeare'sche Prosa in Verse umzusetzen. Unser Dichter hat immer gewußt, wo Prosa, und wo Verse am Platze seien.

Nach meiner, im Wesentlichen mit Ulrici übereinstimmenden, Eingangs entwickelten Auffassung der Grund-Idee des „Sommernachtstraums" sind also alle Rollen des Stücks Träger einer geistreichen Parodie, fallen also sämmtlich in das Gebiet der objektiven oder subjektiven Komik, oder streifen dasselbe doch. Hieraus folgt, daß alle, wenn auch im Grade und Ausdruck unendlich verschieden, im Ganzen oder in einzelnen Stellen chargirt werden müssen, soweit wenigstens, als der Reflex der komischen Handlung nicht an und für sich zur richtigen Zeichnung des einzelnen Charakters hinreicht. Vielleicht bietet kein zweites Bühnenstück dem Regisseur, wie den Darstellern bessere Gelegenheit, auf mannigfaltigere Weise komische Wirkungen zu erzielen und die Vielseitigkeit ihrer Talente zu bewähren, als gerade der „Sommernachtstraum". Es bedarf wohl der Bemerkung nicht, daß meine Auffassung von der parodistischen Tendenz des Stücks dasselbe nicht in das Gebiet der niederen Komik, einer Parodie à la Offenbach, herabdrücken soll.

Treten wir nun im Lichte dieser Auffassung der Charakterisirung der einzelnen Rollen näher, so verträgt zunächst die Rolle des „Herzogs" Theseus durchaus keine auffallende Chargirung.

Die gewichtigen und wohlwollenden Worte, welche ihm der Dichter, insbesondere im fünften Akt, in den Mund legt*), müssen mit der äußeren Darstellung der Rolle vereinbar bleiben. Die erheiternde Wirkung wird ohne eigenes Zuthun des Theseus schon hervortreten, als Reflex der ganzen Situation, in die er gestellt ist. Der alte, sagenhafte, griechische Heros, tritt als ein ehrsamer, leutseliger und, trotz seines Spottes auf Verliebte, selbst recht anständig verliebter Bonhomme auf; vom Griechen- und Heldenthum nichts, als der Name.

Eine etwas stärkere Chargirung, als Theseus, verträgt schon die Rolle der Amazonenkönigin Hippolyta. Hier ist der Gegensatz zwischen der klassischen Reminiscenz und ihrem Auftreten im Lustspiel noch viel schlagender; zudem enthält die Dichtung vielfache Anhaltepunkte, welche direkt auf eine objektiv-komische Färbung der Rolle, als im Sinn des Dichters gelegen, hinführen. Die eifersüchtige Titania sagt spottend von ihr (Akt II, Sc. 1 meiner Bearbeitung) zu Oberon:

> Die Amazone,
> Die strotzende, hochaufgeschürzte Dame,
> Dein Heldenliebchen.

Charakteristisch für sie ist ferner ihre offenkundige vornehme Blasirtheit beim Rüpelspiel (Akt III, Sc. 1); dem herablassenden Theseus entgegen möchte sie das Spiel lieber gar nicht sehen. Sie langweilt sich, während die Uebrigen darüber scherzen. „Dies ist das einfältigste Zeug, das ich jemals hörte,“ sagt sie zu Theseus.

Die richtige und natürliche komische Färbung erhalten aber die Rollen des Theseus und der Hippolyta, wenn man sie, wie es unstreitig Absicht des Dichters war und wie es ihrer thatenreichen Vergangenheit entspricht, als ein stark mittelalterliches, überreifes

---

*) Aus diesen Stellen übrigens folgern zu wollen, daß überhaupt meine Auffassung des Theseus falsch sei, daß die Haupthandlung tief und ernst genommen werden müsse, wird einem Kenner der Eigenthümlichkeiten Shakespeare's gewiß nicht einfallen. Denn zu diesen Eigenthümlichkeiten gehört es gerade, daß Shakespeare, sobald der Fluß der Handlung dazu Veranlassung bietet, die tiefsinnigsten Aussprüche sehr häufig auch solchen Personen in den Mund legt, bei denen sie nach ihrer sonstigen Stellung im Drama fremdartig klingen müssen.

Liebespaar darstellt. Bei Hippolyta deuten schon vorstehende Worte Titania's auf jene körperliche Ueberfülle, die im Gefolge reiferer Lebensjahre aufzutreten pflegt*). Theseus aber spricht stets in der Gemessenheit des reiferen Alters; er beauftragt Philostrat, „die junge Welt" Athens zu berufen, spottet (Akt III, Sc. 1) über Verliebte u. s. w. Die gegenseitigen eifersüchtigen Vorwürfe Oberon's und Titania's (Akt II, Sc. 1), bezüglich ihrer Liebe zu Hippolyta und Theseus, erhalten hierdurch erst das offenbar beabsichtigte komische Kolorit; so auch die Liebesungeduld des alternden Paares, die durch das ganze Stück hindurch geht.

Ganz abweichend hiervon muß die parodistische Tendenz in dem Thun und Treiben der beiden jugendlichen Liebespaare zum Ausdruck gelangen. Zunächst befreie sich jeder Darsteller von der etwa vorgefaßten Meinung, als habe er es hier mit Idealgestalten, mit tief und warm fühlenden, sittlich hochstehenden Persönlichkeiten zu thun. Nichts von alledem. Alles ist hier nur die scherzhafte Parodie der Liebesleidenschaft; die einzelnen Personen haben keinen weiteren Gehalt, als die Träger dieses heitern Scherzes zu sein, der übrigens vor der Grenze des Unschönen oder Zweideutigen streng Halt zu machen hat.

Hermia ist vor Allem der wahre Typus eines kleinen, eigensinnigen, koketten, verzogenen, verliebten Frauenzimmers. Lysander hat nach des Vaters Schilderung ihr Herz nicht durch das Gewicht einer bedeutenden Persönlichkeit, sondern ganz regelrecht durch moderne Kourtoisie erobert. Sie schwärmt überschwänglich für ihn, mit jenem Aufwand von Phrasen, welcher nur das Gegentheil tiefer Empfindung bekundet. Es macht auf mich stets einen komischen Eindruck, wenn die Darstellerin der Rolle sich z. B. abmüht, dem Abschied von Lysander (Akt I, Sc. 1):

Mein Lysander,
Ich schwör' es Dir bei Amor's stärkstem Bogen,
Bei seinem besten goldgespitzten Pfeil
Und bei der Unschuld von Cytheren's Tauben;
Bei dem, was Seelen knüpft in Lieb' und Glauben,
Bei jenem Feu'r, wo Dido einst verbrannt u. s. w.

---

*) Das englische „bouncing" ist von Schlegel mit „strotzend" noch nicht prägnant genug übersetzt; es bedeutet: fett, quatschelich.

die Töne tiefen Gefühls zu leihen, wo doch offenbar nur die affektirte Uebertreibung der Verliebtheit ihren Ausdruck finden soll, und der innere Widerspruch des phrasenreichen, pathetischen Schwurs mit der Unbedeutendheit dessen, was beschworen wird, vom Dichter offenbar nur auf eine komische Wirkung berechnet sein kann. — In dem Verhältniß zu ihrer Freundin Helena liegt eine köstliche Parodie jener schwärmerischen „Pensions-Freundschaften" junger Mädchen, die sich bis in alle Ewigkeit Treue schwören, um sofort bei dem ersten Konflikt in Spinnenfeindschaft umzuschlagen. Aus dem Rahmen des Stücks herausgenommen, würde gewiß Helena's reizende Schilderung ihrer Jugendfreundschaft den Eindruck wahrer Empfindung machen, wenn sie z. B. spricht von

> Der Schwestertreu' Gelübden, in jenen Stunden,
> Wo wir den raschen Tritt der Zeit verwünscht,
> Weil sie uns schied.

oder wenn sie fortfährt:

> So wuchsen wir
> Zusammen, einer Doppelkirsche gleich
> Zum Schein getrennt, doch in der Trennung eins,
> Zwei holde Beeren, einem Stiel entwachsen,
> Dem Scheine nach zwei Körper, doch ein Herz.

Unmittelbar darauf gerathen aber beide verliebten und eifersüchtigen Dämchen derart in Streit, daß Helena sich hinter Lysander flüchten und Hermia körperlich zurückgehalten werden muß, um nicht ihre Nägel mit Helena's Augen in Berührung zu bringen; jetzt erinnert sich letztere jener idealen Freundschaft nicht mehr, sondern sie ruft:

> O, sie hat arge Tück' in ihrem Zorn;
> Sie war 'ne böse Sieben in der Schule
> Und ist entsetzlich wild, obschon so klein.

So schlägt die rührende Schilderung der Herzensfreundschaft zweier gleichgesinnten jugendlichen Gemüther unmittelbar in deren Parodie um und wird zum drastischen Ausdruck jener sentimentalen, aller tieferen Grundlagen ermangelnden Seelenverschmelzungen, in denen junge Mädchen an der Schwelle des jungfräulichen Alters zu schwelgen pflegen und die dann schließlich bei der ersten Prüfung, der sie ausgesetzt werden, Schiffbruch leiden, insbesondere vor der Eifersucht niemals Stand halten. So lange Hermia den Lysander, Helena

den Demetrius liebt, hält die zärtliche Freundschaft vor; wie beide bezauberten Liebhaber Helena umschwärmen, hat es damit im Umsehn ein Ende. — Charakteristisch für Hermia ist auch der Mangel an Respekt vor ihrem Vater, der ihren „eigensinnigen Trotz" beklagt, sowie die schnippischen Fragen und Antworten an den Fürsten (A. I, Sc. 1), dessen Bedrohungen mit Tod oder ewiger Jungfräulichkeit sie offenbar sehr leicht nimmt, Beiden hinter dem Rücken ein Schnippchen schlagend.

Die Helena-Rolle bietet einen reizenden Gegensatz zu Hermia, der, wenn irgend möglich, auch in den Figuren der beiden Darstellerinnen den vom Dichter beabsichtigten äußeren Ausdruck finden muß, da die komische Wirkung der Zankscene hierauf zum Theil beruht. Hermia ist auffallend klein und äußerst empfindlich gegen die ihrer Meinung nach dahin gerichteten Spöttereien; Helena dagegen ist aufgeschossen wie eine „Bohnenstange". Hermia haben wir uns schwarz von Haar und Augen („Mohrenmädchen" nennt sie Lysander), Helena dagegen als blauäugige Blondine zu denken, die schmachtend dem sie verschmähenden Demetrius nachläuft, „andachtsvoll, ja mit Abgötterei für ihn schwärmend", wie Lysander (Akt I, Sc. 1) von ihr sagt. Hermia ist heftig, keck, unternehmend, Helena dagegen sentimental und mädchenhaft feig; sie verkriecht sich, als Hermia versuchen will, ob sie gar so klein sei, daß nicht ihre Nägel der „bunten Bohnenstange" an die Augen reichten, und mit den Worten:

Sind eure Hände hurtiger zum Raufen,
So hab' ich läng're Beine doch zum Laufen.

läuft sie furchtsam vor Hermia davon, nachdem die Liebhaber beide ehemaligen Freundinnen, „die holden Beeren, einem Stiel entwachsen", allein gelassen haben.

Im Uebrigen wiegt, vom höheren moralischen Standpunkt aus, Helena kein Loth schwerer, als Hermia; auf tieferen sittlichen Fonds machen Shakespeare's Lustspiel-Figuren überhaupt nur selten Anspruch, am wenigsten in diesem, lediglich dem phantastischen Humor gewidmeten Drama. Die Darstellerinnen mögen sich also nicht unfruchtbarer Weise abmühen, aus Helena und Hermia zwei tief und innig liebende Jungfrauengestalten machen, oder Helena's Jagd auf Demetrius in die Formen echter Weiblichkeit kleiden zu wollen; das ist unmöglich und wirkt nur langweilig.

Die Rollen des Lysander und Demetrius lassen solche Gegensätze in der Darstellung, wie die beiden Mädchenrollen, nicht zu, wiewohl gewandte Künstler schon eine charakteristische Verschiedenheit hineinzutragen wissen werden. Der flatterhafte Demetrius, dessen Herz sich zuerst „in tausend Schwüren" der sentimentalen Helena ergoß, ist von den Reizen der piquanten, koketten Hermia gefesselt worden, die aber nichts von dem schmachtenden Schäfer wissen will. Weniger selbstvertrauend, als Lysander, versichert er sich vor Allem der Zustimmung des Vaters, dessen Wille aber bei dem kleinen Trotzkopf Hermia nicht allzu schwer wiegt, ebensowenig, wie die Drohungen des Theseus. Der kecke Lysander weiß Hermia besser zu nehmen; er hat ihr Herz regelrecht erobert und spottet der väterlichen Zustimmung eher, als daß er sich darum bewirbt. Er beschließt sofort, mit Hermia durchzugehen, als die Verbindung sich nicht auf ordnungsmäßige Weise vollziehen läßt. Durch Puck bezaubert, kehrt sich dann das Spiel um, und beide Liebhaber umwerben die Helena, bis endlich von Lysander's Augen der Zauber wieder weggenommen wird und er zu Hermia zurückkehrt, während Demetrius sich, unter der Fortwirkung des Zaubers, mit Helena verbindet, damit, wie Puck sagt, „jeder Topf seinen Deckel findet".

Denkende Liebhaber werden hiernach schon wissen, wie sie beide Rollen verschieden zu gestalten haben (Lysander mehr keck, Demetrius mehr schwärmerisch) und wie in allen Scenen die parodistische Färbung hervorzutreten hat. Bei den Liebesbewerbungen, insbesondere soweit sie durch Puck's Bezauberung hervorgerufen sind, ist die gespreizte, schmachtende, affektirte Uebertreibung, bei den gegenseitigen Herausforderungen ein Anflug von Prahlerei herauszukehren. Die Zankscenen zwischen den Liebhabern und den Damen sind mehr im Ton leichtaufbrausender Heftigkeit oder scherzhafter Gereiztheit zu halten, insbesondere in den Stellen, wo Demetrius die ihn mit ihrer Liebe verfolgende Helena und später Lysander die Hermia von sich wegweisen; hier paßt sich ein Ton, etwa wie man Kindern droht und sie einzuschüchtern oder wegzujagen sucht. Alles Poltern und Lärmen ist zu vermeiden; insbesondere ist die Zankscene der beiden Damen, die vorzüglich eingeübt werden muß, dann aber auch von der köstlichsten Wirkung ist, streng in den Grenzen des Anstands

zu halten; Hermia muß z. B. mehr von ihren Nägeln sprechen, als dieselben zeigen. Die Scene aus übertriebenem Anstandsgefühl ganz weglassen zu wollen, wie oft geschieht, wäre eine wirkliche Verstümmelung dieses Lustspiels; ich habe sogar nur die stärksten Ausdrücke beseitigt und überlasse die Milderung im Uebrigen dem Gefühl gebildeter Darstellerinnen.

Es kann sich hiernach bei den Liebespaaren weder um eine objektiv komische Färbung, noch um eine durchgehende Chargirung ihrer Rollen handeln; wohl aber giebt es hundert kleine Züge in Ton, Geberden, Haltung u. s. w., um es dem Zuschauer stets zum Bewußtsein zu bringen, daß hier keine ernsthaften Vorgänge und Leidenschaften im Spiele, und daß die Darsteller sich selbst der parodistischen Tendenz ihres Thuns und Treibens jederzeit bewußt sind. Eine heitere, ironisirende Selbstverspottung muß stets durchtönen. Durch zahlreich beigefügte Bühnenweisungen habe ich übrigens meine Auffassung über die richtige Darstellung der Liebesscenen im Zauberwalde noch mehr zu präcisiren gesucht.

Eine köstliche Charge ist der polternde Vater der Hermia, Egeus. Hier dürfen die Farben stark aufgetragen werden. Offenbar macht sich auch Theseus (Akt I, Sc. 1) nur über ihn lustig, wenn er der Hermia sagt:

Der Vater sollte wie ein Gott euch sein,
Der euren Reiz gebildet, ja, wie einer,
Dem ihr nun seid wie ein Gepräg' in Wachs,
Von seiner Hand gedrückt u. s. w.

Den Anrufungen des Egeus, seine Tochter, wenn sie den Demetrius nicht zum Manne nähme, mit dem Tode zu bestrafen, entspricht Theseus (wie auch schon Feodor Wehl bemerkt) nur in scherzhafter Weise. Und zum Schluß macht er nicht viel Federlesens mit ihm (Akt II, Sc. 3):

Ihr, Egeus, müßt euch meinem Willen fügen.

Damit ist die Sache abgemacht; der Widerstand des grimmigen Comödien-Vaters gegen seiner Tochter Verlobung mit Lysander wird nicht weiter beachtet, ihm gar nicht einmal mehr das Wort vergönnt.

Aus der kleinen Rolle des Philostrat, dem in's Griechische

übersetzten altenglischen Master of the Revels, läßt sich ebenfalls ein hübsches komisches Genrebild für einen Episodenspieler zurechtmachen.

Ueber und unter diesen zur Haupthandlung gehörigen Figuren stehen nun die Elfen und Rüpel. Oberon ist gleichsam eine Repräsentationsrolle aus der Elfensphäre. Gervinus will denselben durch einen Mann mit vollem Bart dargestellt sehen; den Bart gebe ich Preis, ziehe aber ebenfalls die Besetzung durch einen jungen Mann der üblichen durch eine Dame entschieden vor. Titania's verzaubertes Schmachten für den eselsköpfigen Zettel gestaltet sich, im Gegensatz zu ihrem früheren hochfahrenden Wesen, zu einem hochkomischen Genrebild.

Weit schwieriger, als beide Rollen, ja die schwierigste im Stück, ist die des neckischen, schalkhaften Puck. In der Auffassung ist sie kaum zu vergreifen, wohl aber in der Darstellung, da sie, wie Feodor Wehl treffend bemerkt, ein ebenso leichtes, gewandtes und graziöses, als keckes und herausforderndes Spiel erfordert. Seit Charlotte von Hagn, der ersten und berühmtesten Darstellerin des Puck bei der mehrerwähnten Tieck'schen Aufführung in Potsdam, hat gar manche deutsche Künstlerin in dieser Rolle Beifall gefunden; dennoch möchte ich mich entschieden gegen die in Deutschland übliche Art der Besetzung durch eine Schauspielerin in Balleteusen-Tracht aussprechen. Puck (Robin Goodfellow) ist ein alter englicher National-Kobold, der sich mit allerlei Neckereien und Schabernack beschäftigt; wenn ihm Shakespeare das wirklich Koboldartige, ihn von den Elfen scheidende, auch noch so sehr abgeschliffen und ihn zu einem Diener des Feenkönigs gemacht hat, so muß doch der Gegensatz gegen die ätherischen Lichtgestalten der Elfen in Darstellung und Erscheinung immerhin entschieden hervortreten. Charles Kean ließ den Puck von einem frühreifen Mädchen von etwa zehn Jahren spielen*). Zu Shakespeare's Zeiten gab man ihn einem aufgeweckten

*) Th. Fontane, in seiner Schrift „Aus England", sagt hierüber (S. 48): „Puck selbst wird bei Kean von einem Kinde, einem blonden schelmischen Mädchen von etwa zehn Jahren, gespielt. Das hat sehr viel für sich und stimmt mit den landesüblichen Vorstellungen von „Robin Goodfellow" zusammen. Das Kostüm ist gut gewählt: dunkel rothbraunes Kleid mit blutrothem Moos und Flechten garnirt; einen eben solchen Kranz im blonden, etwas wirr herabhängenden Haar. Dazu dünne, nackte

Knaben, wie sich solche oft erstaunlich leicht zu derartigen Rollen abrichten lassen; die Hurtigkeit und Behendigkeit, welche die Rolle erfordert, erscheinen hierbei natürlich und leicht, während sie bei einer erwachsenen Künstlerin fast immer an's Unschöne streifen. — Auf die Recitation der Puck-Rolle ist große Aufmerksamkeit zu verwenden: jede rythmische Monotonie ist zu vermeiden, und die Rede durch originelle, schalkhafte Deklamation und namentlich durch pikanten Wechsel in Ausdruck und Betonung zu beleben. Allerlei eingestreute kleine Possen sind hier ebenfalls am Ort. Ob übrigens die Schnelligkeit von Puck's Bewegungen, wie bei Kean, durch Flug- und sonstige Maschinen zu unterstützen sei, lasse ich dahingestellt.

Ueber das Spiel der Rüpel, dieses Rattenkönigs von Musterclowns, wie Thümmel sagt, ist wenig zu sagen. Sie dürfen die Farben stark auftragen, müssen jedoch, namentlich auch in dem Tanz am Schluß, jede Gemeinheit in Mimik und Bewegung streng vermeiden. Ihre hervorragendste Eigenschaft ist die Naivetät; sie haben nicht die leiseste Ahnung von ihrer Tölpelhaftigkeit; je ernster sie ihre Aufgabe nehmen, desto lächerlicher erscheinen sie. Die Hauptfigur ist der übereifrige, kunstenthusiastische Zettel, eine der prächtigsten Schöpfungen Shakespeare's auf dem Gebiet der niederen Komik; demnächst Squenz, der nüchterne Regisseur der Bande, welcher mit den Andern mehr den reellen Zweck des zu erwartenden Trinkgeldes im Auge hat. Wenn jede Figur streng individualisirt*)

Arme, und so lang, als gehöre das Mädchen zum Clan der Campbels, deren Arme bis zum Kniegelenk reichen. Im Prinzip bin ich mit dieser Art, den Puck darzustellen, durchaus einverstanden; aber die Ausführung wird immer auf große Schwierigkeiten stoßen. Diese zehnjährige Miß Ellen Terry war eigentlich unausstehlich, ein frühreifes, echt englisch verzogenes, unkindliches Kind. Dennoch war der Eindruck der bloßen Erscheinung so bedeutend, daß ich mir einen erwachsenen Puck, mit vollem Nacken und runden Armen, gar nicht mehr denken kann."

*) Feodor Wehl (S. 15) sagt hierüber: „Besonders zu bemerken ist, daß Squenz seinen Prologus schülerhaft monoton und in athemloser Hast abzuleiern hat. Der Darsteller wird gut thun, geradezu gewisse Deklamationsarten zu travestiren. Die Thisbe muß in der Fistel gesprochen werden. Schnauz als Mond hat gleich von vorn herein weinerlich aufzutreten und muß seinen Part in Verlegenheit und Schluchsen ertränken. Stummes Spiel der Angst (Wechseln der Stellung, der Attribute

und das Ensemble mit jenen kleinen Lazzi's ausgestattet wird, wozu sich das Zwischenspiel so köstlich eignet, so wird es seine zwerchfellerschütternde Wirkung nie verfehlen. Die Zuschauer des Zwischenspiels müssen ebenfalls mit eingreifen und das Rüpelspiel mit ihrem Beifall und Jubel begleiten. Für das große Publikum liegt in der Rüpel-Comödie des letzten Aktes die Hauptanziehungskraft des Stücks.

Das Ganze muß hiernach als ein leichter, heiterer, geistreicher Scherz aufgefaßt, alles Ernste, Schwere streng vermieden werden. Jeder Darsteller muß sich von dieser Grundanschauung durchdringen lassen, um den richtigen Ton zu treffen. Dem Bühnenleiter wird es übrigens nicht entgehen, wieviel dankbarer das Stück durch eine Darstellung nach der hier geschilderten Auffassung wird. Die bisher so ertödtend langweilige Haupthandlung wird für sich selbst zu einem feinkomischen Lustspiele; acht bisher farblose und daher undankbare, werden in ebensoviel dankbare Rollen verwandelt. Es ist eine falschverstandene Pietät, ein unverständiger Respekt für den großen britischen Dichter, wenn man hier die dargebotenen Früchte geistreichen Scherzes für goldne Aepfel vom Baume der Erkenntniß nehmen, wenn man sich „klassisch" langweilen wollte, wo fast jede Zeile ein offenes, herzliches Lachen herausfordert.

Es bedarf schließlich der Bemerkung nicht, wie es unumgänglich nothwendig ist, den „Sommernachtstraum" auf's vorzüglichste einstudiren zu lassen; der feine, leichte, graziöse Scherz kann nicht zum richtigen Ausdruck gelangen, die Parodie leicht in Travestie umschlagen, wenn nicht jeder Darsteller seine Rolle vollkommen beherrscht und sie dem Ganzen einzufügen weiß.

Auf die Scenirung des „Sommernachtstraums" wird in Deutschland und, nach jenem Vorangehen Tieck's, auch in England vielfach große Aufmerksamkeit verwendet. Und in der That eignet

die er trägt, Zupfen am Rock 2c.), sowie auffallendes Stocken im Vortrag haben diesen markant zu machen."

sich kein Stück Shakespeare's besser dazu, alle Fortschritte der neueren Theater-Technik in Maschinerie, Beleuchtung, Decorationen, Tanz, Gruppirung u. s. w. in Anwendung zu bringen. Ein „Zuviel" ist hierbei kaum zu befürchten; der leichte, scherzhafte, duftige Charakter des Stücks erfordert geradezu für unsere heutige Geschmacksrichtung eine glänzende und reiche Ausstattung, und darf man es wohl als einen überwundenen Standpunkt betrachten, wenn eine krankhafte Pietät, selbst bei Stücken solchen Inhalts, an der Ureinfachheit der alten englischen Bühne festhalten wollte*).

So geschmackvoll die Ausstattung des „Sommernachtstraums" auf vielen deutschen Bühnen ist, so läßt sie doch meiner Ansicht nach fast überall noch viel zu wünschen übrig. Ohne auf dem eigentlichen Gebiet des Theater-Technikers maßgebende Ansichten aussprechen zu wollen, möchte ich hier zunächst die Aufmerksamkeit auf Wehl's und Fontane's Beschreibungen der Aufführungen von Tieck und Kean hinlenken, in denen eine Fülle von Belehrung enthalten ist.

Für die Eröffnungsscene schlage ich, mit Kean übereinstimmend, ein Panorama Athens zur Zeit seiner Blüthe vor; den kleinen baugeschichtlichen Anachronismus wird man bei einem Stücke verzeihen, das Schulen, Klöster, Glocken, Kalender, christliche Heilige u. s. w. in die vorgeschichtliche Heroenzeit versetzt. Links im Vordergrund, aus den Coulissen vortretend, den Pronaos des Theseion, aus dem

*) In Berlin selbst war man leider seit Tieck's Zeiten in der Darstellung „des Sommernachtstraums" zurückgeschritten; die dortige Einrichtung des Zauberwaldes konnte beinahe als Muster gelten, wie man es **nicht** machen soll. Man denke sich z. B. eine nur kurze Bühne, Waldgegend darstellend; rechts und links zwei mit Teppichen belegte (!) breite Treppen, oben durch einen Gang verbunden; in der dürftigen Oeffnung unter diesem Gang und zwischen den Treppen Titania's Laube. Die vier Liebenden, die sich doch gar nicht finden können, legten sich, und noch dazu bei fortwährender Tagesbeleuchtung, auf die eine Treppe dicht bei einander; um ihnen diese Lattenstrafe während der langen Zwischenmusik in etwa zu erleichtern, ward eine Blumenwand aus der Coulisse vorgeschoben und später wieder zurückgezogen! Wie bereits erwähnt, bekunden indeß in neuester Zeit die Vorstellungen „des Sommernachtstraums" im Königlichen Schauspielhause einen großen Fortschritt, ohne daß man ganz mit den Tieck'schen Traditionen gebrochen hat.

Theseus und Hippolyta heraustreten; im Prospekt die Akropolis und die blauen Wogen des Busens von Salamis, mit den Bergen des Peloponnes im Hintergrunde*).

In dem den drei mittleren Akten als Schauplatz dienenden Zauberwald concentrirt sich die Schönheit, aber auch die Schwierigkeit der Scenirung des „Sommernachtstraums". Die bekannte, von Tieck herrührende Anordnung, wobei Titania's Laube die Mitte einnimmt, wird in Deutschland vielfach variirt; nach der Dresdener Einrichtung ist die Laube auf der Seite angebracht und die Mitte frei. Alle diese Anordnungen, auch die in England üblichen, scheinen mir den Mangel zu haben, daß derselbe Schauplatz ganz unverändert für alle die verschiedenartigen Vorgänge des Stücks, die Liebesscenen, Rüpelproben, Elfentänze u. s. w. beibehalten wird. Hier dürfte zum Zweck einer bequemen und zugleich prächtigen und Abwechselung darbietenden Scenirung eine Aenderung doch anzuempfehlen sein. Ich schlage daher vor, die Laube Titania's und die Elfentänze in eine zweite hintere Abtheilung der Bühne zu verlegen, die sich nur in den zwei betreffenden Scenen öffnet. Auf dem vorderen Hauptschauplatz, Waldgegend mit einzelnen großen, freistehenden Bäumen, welcher etwa zwei Drittel der größten Tiefe der Bühne einnähme, treten links und rechts aus den Coulissen bewaldete Abhänge hervor, so daß sich die Bühne gleichsam als ein berg- und felsenbegrenztes Wald-Thal darstellt. Den Prospekt dieses vorderen Bühnenraums, also gleichsam den Schluß des Felsthales, bildet eine schroffe Felswand von Bäumen überragt, in deren Mitte sich der Eingang einer Grotte oder ein Felsspalt befindet. Auf diesem vorderen Schauplatz spielt sich nun die ganze Handlung der drei Akte des Originals (II. Akt meiner Bearbeitung) ab, mit Ausnahme der beiden mit Tanz und Gesang ausgeschmückten Scenen der Titania und ihres Elfenchors (Akt II, Sc. 1 und 3). Hierbei öffnet sich die den vorderen Bühnenraum als Prospekt abschließende Felswand, indem sich die Grotte oder der Felsspalt nach beiden Seiten erweitert, so daß gleichsam ein gewaltiges, etwa zwei Drittel von der Breite der Bühne umfassendes Felsthor entsteht. Durch dieses wird der

*) Kean wählt die entgegengesetzte Ansicht der Akropolis, mit dem Theater des Dionysos im Vordergrund des Prospekts.

feenhaft ausgeschmückte, reich bevölkerte Elfengrund mit der Laube Titania's sichtbar. Während die vordere Bühne sich verdunkelt, erglänzt der von tropischen Bäumen und Gewächsen eingefaßte, von Quellen berieselte Elfengrund in elektrischer Beleuchtung; das erste Mal (Akt II, Sc. 1) Mondlicht, das zweite Mal (Akt II, Sc. 3) Morgendämmerung mit Sonnenaufgang. Auf diese Weise wird, ohne den Schauplatz der Haupthandlung zu beeinträchtigen, für die Elfen und ihre Tänze eine viel wirkungsvollere Scenirung geschaffen, die der modernen Technik den weitesten Spielraum für ihre Künste gestattet*). Der vordere Schauplatz wird überdies viel geräumiger

---

*) Fontane (S. 49) beschreibt das Arrangement des Elfentanzes bei Kean folgendermaßen: „Nach der prachtvollen Begegnung Oberon's und Titania's und dem Aufbruch der letzteren stellt sich Oberon an den Rand des Waldes und beginnt mit seinem goldenen Speer, wie mit dem Zauberstabe Figuren in die Luft zu zeichnen. Alsbald beginnt der Wald zu tanzen, Baumgruppen nähern sich einander, scheinen sich zu begrüßen und ziehen an einander vorüber; was rechts war, wird links und umgekehrt und dann und wann bricht Mondlicht durch die lichten Stellen des Waldes. Endlich schweigen die Klänge und die Tänzer stehen still. Ein Waldrain, eingefaßt von Bäumen, durch die der Zuschauer hindurchsieht, liegt vor unseren Blicken und auf der mondhellen, beinahe silberweißen Wiesenfläche spielt und tanzt Titania mit dreien ihrer Elfen. Das Licht (wahrscheinlich elektrisch) ist so hell, daß die Tänzerinnen Schatten werfen und nun mit ihren Schattenbildern die neckischen Spiele aufführen. Endlich ist Titania ermattet und sie streckt sich auf ihr Blumenbeet. Der Waldrain wird jetzt dunkel und das Silberlicht fällt nur auf das Lager der Feenkönigin und diese selbst. Der Elfengesang beginnt, während das Gesicht der Schläferin noch leis geröthet ist vom Tanz und die Brust athmet und wogt. Endlich ist Alles regungslos und still; immer blasser werdend schläft Titania ein und liegt nun da wie ein Silberbild auf ihrem eigenen Grabe. Das Ganze gehört zu dem Lieblichsten, das ich je gesehen. Wenn das Poesie ist, was poetisch auf uns wirkt, so war es Poesie.

Der dritte Akt hat eine Scene, die mit der eben beschriebenen allenfalls rivalisiren möchte; aber sie bleibt dahinter zurück. Dies ist der Tanz des Elfengefolges des Oberon, während die beiden athenischen Liebespaare im Schlummer liegen. Diese Scene versucht durch Goldglanz zu wirken, wie jene erste durch Silberschimmer. Aber Mond und Silber behalten den Preis. Das Arrangement ist nichtsdestoweniger eigenthümlich. Eine riesige Flechte, fast wie eine Agave mit fleischigen, bis zum

und bequemer für das Spiel der Liebespaare und Puck's Streiche. Die Zu- und Abgänge sind links oder rechts in den bewaldeten Felsabhängen, wo auch zerstreute Felsblöcke, Gebüsche u. dergl. geeignete Lagerstellen für die Liebespaare bieten, ohne ihre vollen Figuren zu exponiren.

Oberon und Puck thun übrigens, trotz ihrer behaupteten Unsichtbarkeit, am besten, sich etwas hinter Bäumen oder Felsvorsprüngen zu decken, wenn sie die Liebenden belauschen.

Die erwähnte Grotte oder der Felsspalt im Prospekt des vorderen Bühnenraums ist als Durchgang zu dem Elfengrund gedacht. Durch sie verschwindet die Elfe (Akt II, Sc. 1); Zettel zieht sich dorthin zurück; Titania tritt aus dieser Grotte in den vorderen Raum, als sie Zettel's Gesang hört u. s. w.

Für den letzten Akt, mit dem Zwischenspiel der Rüpel, möchte ich mich, wie Wehl, gegen die Verlegung ins Freie aussprechen, die viele deutsche Bühnen adoptirt haben. Ein Saal oder noch besser ein Pallasthof sind hier geeigneter.*) Im Hintergrunde steigen von beiden Seiten breite, mit fackeltragenden Dienern besetzte Treppen empor, die in der Mitte zu einer, von Säulen getragenen Gallerie oder Loggia führen; hier nehmen Theseus und Hippolyta, nebst den zwei Liebespaaren, Platz. Im Hintergrund und zu beiden Seiten (vielleicht auf erhöhten Estraden) wird eine möglichst zahlreiche Zuhörerschaft aufgestellt. Zu- und Abgang der Rüpel links und rechts aus den ersten Coulissen. Die Bühne muß ziemlich tief sein, damit die Rüpel Platz zum agiren haben. Ein solches Arrangement eignet sich auch am Besten für den Schluß des Stücks, die Segnung des hochzeitlichen Hauses durch die Feen, worauf sowohl Tieck, als Kean eine Aufmerksamkeit verwandt haben, welche vielen Bühnen heutzutage ganz abhanden gekommen ist.

Boden herabhängenden Blättern steht in der Mitte der Waldwiese. Plötzlich wächst dieselbe zu einem Baum an; ein hoher Schaft steht inmitten der Bühne und aus der Krone des Baumes fallen endlos weiße und rothe Rosenketten herab. Jede der Elfen ergreift eine derselben und nun beginnt ein phantastischer Tanz um den Baum."

*) Hier ist die Berliner Einrichtung ganz zweckmäßig; wenn man das Herzogliche Paar nicht unter, sondern auf dem Treppenpodest Platz nehmen läßt, so stimmt die dortige Einrichtung im Wesentlichen mit meinen hier folgenden Vorschlägen.

Die Elfentänze sollten sich auf einfache Windungen, Ringeltänze und Gruppirungen beschränken und möglichst von den modernen Balletkünsten fern halten, wie dies auch Tieck anordnete. Hierbei ist gleichwohl eine große Mannigfaltigkeit und ein feiner Geschmack zu entwickeln. Die Verwendung von Kindern erscheint hierbei sehr zweckmäßig, insbesondere um die Bäume, Pflanzen, Blüthenkelche mit ihnen zu bevölkern. Tieck ließ sie, wie Wehl erzählt, hinter Schilfstauden und großen Blattgewächsen hervorkommen, so zu sagen von Busch und Bäumen regnen. — Für den zweiten, von mir eingeschalteten Elfentanz (Akt II, Sc. 3) denke ich mir als Motiv: den Spott und die Heiterkeit des kleinen Völkchens, über ihre verzauberte, in den Eselskopf verliebte Königin. Ein Theil der Elfen dürfte dabei ebenfalls mit Eselsköpfen erscheinen, um so das Liebesschauspiel noch drastischer zu parodiren, bis endlich Oberon hinzutritt und sie auseinanderstieben und sich verbergen. — Ein besonders geschmackvolles Arrangement verlangt auch der Schluß des Stücks; ein Theil der Elfen tanzt, während ein anderer Trepp auf, Trepp ab läuft, Blumen streut und das Haus bekränzt, bis sich Alles zu einem schönen, prächtig beleuchteten Schlußtableau zusammenfindet. Ich lasse nämlich Oberon und Gefolge nicht vor dem Schluß abgehen, sondern in prächtiger Gruppirung bis zum Fall des Vorhangs auf der Bühne verbleiben. Puck tritt dabei bis dicht an die Lampen, um seine Anrede an's Publikum zu halten*).

---

*) Fontane (S. 50) sagt über die Kean'sche Darstellung dieser letzten Scene Folgendes: „Es ist ein Pallasthof gedacht, dessen vierte Seite nach den Zuschauern hin offen ist und diesen gestattet, den Hof und die Marmorgebäude, die ihn bilden, zu überblicken. Von oben leuchtet der dunkelblaue, südliche Nachthimmel hinein; Elfen schweben in der Luft. Die langen Seitenflügel, die in ihrer obern Hälfte aus einem mächtigen Säulengange bestehen, flachen sich nach dem Hof hin in zwei Marmortreppen ab, die selbst wieder von treppenartigen Bauten, zumal im Vordergrund der Bühne, vielfach unterbrochen sind. Auf diesen Treppen nun, mit leuchtenden Blumen in der Hand, gleiten die Feen unhörbar auf und ab. Das Ohr vernimmt nichts, nur das Auge folgt einem endlosen Strom von Licht. Dazu die Klänge der Musik. Das Ganze ist wie Zauber und zieht die nüchternste Seele mit in seinen Bann."

Wehl (S. 13) macht im Rückblick auf die Tieck'sche Einrichtung folgende Vorschläge: „Denke man sich einen großen Saal, in dem eine

Den Rüpeltanz im V. Akt habe ich hauptsächlich als Gegensatz gegen den unmittelbar nachfolgenden Elfentanz und aus Rücksicht auf die Mendelssohn'sche Composition beibehalten; die Weglassung wäre im Uebrigen auch nicht bedenklich.

Was nun diese Mendelssohn'sche Musikbegleitung betrifft, so ist sie, gleichzeitig mit der Tieck'schen Einrichtung, von jener ersten Vorstellung in Potsdam aus, auf die deutsche und demnächst sogar auf die englische Bühne eingezogen und heutzutage in unseren Vorstellungen gar nicht mehr von der Darstellung des „Sommernachtstraums" zu trennen, was auch Gervinus dagegen sagen mag. Meine Bearbeitung nimmt eine besondere Rücksicht auf diese Composition; manche Stellen sind in der That nur der Musikbegleitung wegen beibehalten. Nur möchte ich rathen, die Begleitung zu den Dialogen der Liebespaare in den Waldscenen wegzulassen. Es ist dies insbesondere die Stelle in Nr. 6 der Partitur, vom letzten Allegro molto bis zum Schluß der Nummer; sie ist ohnedies stets das Kreuz der Kapellmeister, da sich hier in der Praxis das richtige Einsetzen und Aushalten Seitens der Darsteller doch nicht erreichen läßt, Musik und Recitation sich vielmehr gegenseitig stören und den raschen Gang der Handlung aufhalten.

Die oben motivirte Auffassung des Stücks giebt endlich der Costumfrage eine besondere Wichtigkeit, indem die komisch-parodistische Tendenz der Haupthandlung durch die Kleidung wirksam unterstützt werden kann und muß. Gervinus hat vollkommen Recht, wenn er in Bezug auf die übliche Darstellungsweise fragt, wie Theseus und Hippolyta in den Ritterstaat der spanischen Mantel- und

breite Treppe, schön architektonisch ausgeziert, in die Höhe führt, wo sich im Hintergrund einer zweiten Bühne große Fenster befinden. Diese Fenster haben dunkel zu sein, so lange unten die Festlichkeit dauert, die, wenn diese Treppe ganz mit fackeltragenden Dienern besetzt wäre, sich mit dieser Staffage zu dem unten gruppirten Hofe äußerst pomphaft ausnehmen müßte. Das wäre aber noch nicht der Haupteffekt. Dieser erschiene erst, wenn Theseus und sein ganzer Hofstaat sich entfernt und nach einem Moment totaler Stille und Dunkelheit plötzlich mit der Musik auch der Mondschein oben durch die Fenster zu spielen begänne und sich nun auf einmal Saal, Treppen, Stufen, Stühle, Nischen, Vasen, Säulen mit Blumen und Gewinde tragenden Elfen garnirt zeigten. Das muß einen überraschenden Anblick geben!"

Degenkomödie, wie eine Garde Schweizertrabanten nach Athen kämen? Indem Shakespeare die großen Namen und Erinnerungen der alten Heroenzeit um das Gerüste eines modernen englischen Lustspiels hing, folgt mit Nothwendigkeit daraus, wie diese komische Verschmelzung der Alt- und Neuzeit, des Hellenen- und Britenthums, auch in der komischen Verschmelzung der Trachten ihren äußeren Ausdruck finden muß. Man denke sich z. B. was aus der Hippolyta für eine köstliche Figur zu machen ist, wenn man die altgriechische und die moderne Amazonentracht mit einander verbindet. Die oben citirte Stelle, wo Titania über Hippolyta spottet („die strotzende, hochaufgeschürzte*) Dame") zielt ganz deutlich auf deren Kleidung hin. Uebertreibungen à la Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt" würden allerdings hier nicht am Platze sein; es muß auf die Lachmuskel des gebildeten Publikums, nicht der Gallerie, spekulirt werden, welche letztere doch in den Rüpelspielen ihre reichliche Befriedigung findet. Ich würde für alle Rollen das altgriechische Costum zu Grunde legen und dasselbe durch kleine, aber drastische und bei jeder Rolle verschieden gewählte Zuthaten moderner Färbung parodiren. — Von der Kleidung des Puck war bereits oben in einer Bemerkung von Fontane die Rede; ich rathe jedenfalls zu einer dunklen, vom Costum der Elfen möglichst abweichenden Tracht. — Für Oberon und Titania möchte ich entschieden von der gewöhnlichen Tänzertracht abrathen; noch weniger würde ich die Titania selbst am Tanz theilnehmen lassen, wie auf der englischen Bühne geschieht. Dort erscheinen übrigens die beiden Liebespaare in verschiedenfarbiger Kleidung, was zu empfehlen ist, um sie besser in der Vorstellung auseinander halten zu können. Auch das Elfengefolge Oberon's und Titania's hat sich durch verschiedenfarbigen Besatz der Kleider zu unterscheiden.

Die Litteratur des „Sommernachtstraums" ist besonders reich an philologischen und geschichtlichen Controversen, Deutungen und Combinationen. Ich hebe darunter besonders hervor den Aufsatz von K. Elze im III. Jahrgang des Jahrbuchs der deutschen Shake-

*) Das englische „buskined" bedeutet eigentlich „Halbstiefel tragend", figürlich: „auf dem Kothurn gehend". Jedenfalls enthielt der Vers eine spöttische Anspielung, sowohl auf ihre Figur, als ihre Tracht.

speare-Gesellschaft, sowie die Einleitung von A. Schmidt im 4. Bande der neuen, von der Shakespeare-Gesellschaft veranstalteten Ausgabe des Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungswerks. Ueber die Quellen, aus denen Shakespeare einzelne Anregungen zum „Sommernachtstraum" geschöpft hat, berichtet am gediegendsten Nic. Delius in der Einleitung zu seiner kritischen Textausgabe dieses Stückes.

Vom ästhetischen Standpunkt empfehle ich besonders, wie bereits mehrfach hervorgehoben, die Ulrici'sche Abhandlung (II. Band von Shakespeare's dramatischer Kunst S. 233 u. ff.); demnächst einen höchst geistreichen Aufsatz von A. Schöll, in den Blättern für litterarische Unterhaltung, Jahrgang 1844; ferner die bezüglichen Abhandlungen in den bekannten Werken von Gervinus und Kreyßig sowie J. Thümmel's Bemerkungen über die Clowns und die Liebespaare im 11. und 19., und meine Abhandlung über den „Sommernachtstraum" im 5. Band des Shakespeare-Jahrbuchs. In englischen Werken ist besonders interessant die Abhandlung von N. Drake in Shakespeare and his times. Mit Schmidt möchte ich mich bei dieser Gelegenheit ebenfalls gegen Gervinus' Aeußerung verwahren, daß Halpin, der Verfasser von Oberon's vision, der geistreichste englische Shakespeare-Interpret sei; er erscheint mir mehr als ein abschreckendes Beispiel jener Klasse von Exegeten, die hinter den einfachsten Worten immer noch einen tief verborgenen Sinn wittern, überall noch etwas herausschnüffeln wollen. Kein Stück unseres Dichters, außer „Hamlet", hat überhaupt in dieser Beziehung mehr herhalten müssen, als der „Sommernachtstraum"; es ist unglaublich, welcher Unsinn über den „Sommernachtstraum", seine vermeintliche Tendenz und seine Entstehung schon zusammengeschrieben worden ist.

Den Herren Regisseuren empfehle ich noch ganz besonders das Studium der mehrerwähnten Abhandlungen von Feodor Wehl (Didaskalien, Leipzig 1867: „Zur Geschichte und Scenirung des Shakespeare'schen „Sommernachtstraums") und von Th. Fontane (Aus England. Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse. Stuttgart 1860, S. 47 u. ff.)

Der Kaufmann von Venedig.

„Der Kaufmann von Venedig" erschien zuerst im Jahre 1600 in zwei Quartausgaben im Druck, die zwar beide von einander unabhängig, jedoch offenbar nach dem Manuskript gedruckt sind. In der Gesammtausgabe, der Folio von 1623, ist die eine dieser Quartausgaben (die von Heyes) zum Abdruck gelangt; später, im Jahre 1637, ward noch eine dritte und 1652 eine vierte Quartausgabe veranstaltet.

Das Stück wird 1598 zuerst von Meres erwähnt. Ueber die Abfassungszeit schwanken die Ansichten der Kritiker zwischen 1594 und 1597; jedenfalls fällt es in den Beginn von Shakespeare's zweiter Dichterperiode. Es gehört zu den kürzeren Dramen des Dichters; nach Fleay's Zählung umfaßt es 2705 Zeilen, wovon 673 in Prosa, 98 jambische und 34 kürzere gereimte Zeilen.

Wenige Stücke unseres Dichters sind in England, wie in Deutschland, zu solcher Popularität gelangt, als „der Kaufmann". Er zählt in der Folio zu den Lustspielen, von denen es unbedingt das dramatisch bedeutendste ist. Kreyßig will die Bezeichnung als Lustspiel nicht gelten lassen und bezeichnet das Stück als Schauspiel im modernen Sinn. Der Charakter des romantischen Lustspiels hat indeß offenbar das Uebergewicht, wenn auch die Shylock-Handlung mit den heiteren Scenen des Stücks in allzu grellem Kontrast steht. Ulrici nennt das Stück am richtigsten ein Intriguen- und Charakterlustspiel.

Die Handlung trug unser Dichter aus verschiedenen Quellen zusammen, deren hauptsächlichste der Pecorone des Giovanni Fioren-

tino ist, eine italienische Novellensammlung, die 1598 im Druck erschien, und von der englische Uebersetzungen bis jetzt nicht aufgefunden worden sind, wahrscheinlich aber existirt haben. In der bezüglichen Novelle findet sich bereits die Verbindung des Shylock-Prozesses mit dem Freundschafts-Verhältniß Antonio's und Bassanio's, mit des letzteren Werbung um die Herrin von Belmonte und mit dem Streit um die Ringe vorbereitet. Shakespeare fügte aus den Gestis Romanorum, die auch dem Fiorentino theilweise als Quelle gedient hatten, noch die Kästchenwahl hinzu, als Ersatz einer sehr obscönen Freierprobe in Fiorentino's Novelle. Endlich scheint ihm eine Erzählung im Novellino des Massuccio di Salerno Anlaß zur Einfügung der Jessica-Scenen geboten zu haben. Mit bekannter Genialität verarbeitete der Dichter dann diese disparaten und theilweise sehr rohen Stoffe zu einem einheitlichen Ganzen und veredelte dabei Handlung und Charakteristik in wunderbarer Weise.

Ist dem Dichter aber auch der einheitliche Aufbau des Dramas im Ganzen vortrefflich gelungen, so hat sich doch die Ungleichartigkeit in der ethischen Färbung des aus den zerstreuten Quellen theils direkt von ihm selbst, theils schon von Fiorentino zusammengetragenen Stoffes nicht vollständig zu einer ästhetisch mustergültigen Composition vereinigen lassen. Keine Bearbeitung noch Darstellung vermag, nach der Vereitelung der boshaften Pläne Shylock's, womit die eigentliche dramatische Handlung des Stücks bereits ihren Abschluß findet, für die Auflösung des mit der Haupthandlung nur leicht verknüpften Scherzes mit den Ringen, ein tieferes Interesse im Zuschauer wieder aufleben zu machen. Das Stück ist eigentlich mit dem vierten Akt, der die dramatische Katastrophe einschließt, zu Ende und die neue Verwickelung mit den Ringen, die der Dichter in die absteigende Handlung verflochten hat, ist zu leicht geschürzt, um selbstständig für sich, nach dem mächtigen vierten Akt, zu tieferer Wirkung zu gelangen. Das künstlerische Uebergewicht Shylock's verstärkt noch das Hervortreten dieses Kompositionsfehlers. Gleichwohl gehört der fünfte Akt mit seinen schönen Stimmungsbildern zu dem „eisernen Inventarium" des Stücks und kann nicht beseitigt werden; seine Kürzung (er hat ohnedies nur die halbe Länge eines gewöhnlichen Akts) würde aber den Kompositionsfehler nur noch greller hervor-

treten lassen*). Statt ihn nebensächlich zu behandeln, sollten daher Scenirung und Darstellung ihr bestes leisten, um den erschütternden Eindruck der Gerichtsscene wieder zu verwischen und den Lustspielcharakter des Stücks zu retten.

Es ist eigenthümlich, mit welcher Hartnäckigkeit die ästhetischen Kritiker in den „Kaufmann von Venedig" eine einheitliche Grundidee hineintragen wollen, dessen Kompilation aus so verschiedenartigem Stoff sich naturgemäß noch spröder gegen eine solche philosophische Methodik verhält, als vielleicht irgend ein anderes Stück unseres Dichters. Das verschiedene Verhalten des Menschen zum Besitz, der Konflikt des formalen und des sittlichen Rechts, die Macht der Liebe, der Freundschaft u. s. w., alle diese philosophischen Ideen finden sicherlich in dem Stück ihren bewußten Ausdruck, aber ohne daß eine derselben sich, wenn man dem Stoff nicht Gewalt anthut, zur einheitlichen Leitidee proklamiren ließe.

„Der Kaufmann" ist von A. W. von Schlegel vortrefflich übersetzt; A. Schmidt hat in der von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft veranstalteten Revision manche werthvolle Verbesserung in diese Uebersetzung eingefügt. Fast bei keinem Stück unseres Dichters stellte sich mir in geringerem Umfang die Nothwendigkeit heraus, an der Uebersetzung, vom Standpunkt der Deutlichkeit und des Wohlklanges, also aus Rücksichten der theatralischen Recitation, Aenderungen vorzunehmen; bei den Prosastellen insbesondere war dies nirgendwo erforderlich.

„Der Kaufmann" ist unter dem Titel „Der Jud von Venedig"**) bereits im Jahre 1611, also zu Shakespeare's Lebzeiten, in Halle

---

*) Ich bekenne mit dieser Auffassung in Widerspruch mit Ansichten getreten zu sein, welche ich früher einmal, bei Besprechung der Laube'schen Shakespeare-Aufführungen im Wiener Burgtheater (Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. IV, S. 253), ausgesprochen habe. Laube kürzt nämlich den fünften Akt bedeutend ab, und macht ihn zur Schlußscene des vierten Akts. Ich habe seitdem doch gefunden, daß eine Vorführung des ungekürzten Textes die Wiederherstellung der Lustspielstimmung besser fördert, als dies in der Kürzung möglich ist.

**) In dem Eintrag des Titels in die Buchhändler-Register vom 22. Juli 1598 findet sich die Bezeichnung „Jude von Venedig" ebenfalls beigefügt.

aufgeführt worden, der erste vollkommen beglaubigte Fall von der Darstellung eines Dramas des großen britischen Dichters auf der deutschen Bühne, wenn auch Wahrscheinlichkeitsgründe dafür sprechen, daß „Hamlet" noch früher aufgeführt ward. Epochemachend war die erste Aufführung in Hamburg, am 7. November 1777, in der Schröder'schen Bearbeitung; Schröder selbst spielte den Shylock, Dorothea Ackermann die Porzia. 1841 verpflanzte West (Schreyvogel) das Stück auf das Wiener Burgtheater. Seitdem fand der „Kaufmann" eine immer steigende Verbreitung auf der deutschen Bühne und gehört gegenwärtig zu den Hauptzugstücken des Shakespeare-Repertoires. Die Rolle des Shylock ist insbesondere ein beliebtes Probe- und Kraftstück unserer Bühnenvirtuosen geworden, und erlangt leider in der Darstellung häufig ein allzugroßes Uebergewicht über den reizenden Mittelpunkt des Lustspiels, die schöne Porzia, wodurch dann die oben geschilderte Ungleichartigkeit des Stoffes, aus dem das Stück geformt ward, nur noch mehr hervortritt.

Wie bei den meisten Stücken Shakespeare's, hat fast jedes deutsche Theater seine besondere Regie-Bearbeitung des „Kaufmanns"; die Ungleichartigkeit derselben tritt jedoch äußerlich nicht so schroff hervor, weil alle jetzt gangbaren Bearbeitungen sich auf die Schlegel'sche Uebersetzung gründen. Die wesentlichsten Verschiedenheiten derselben liegen in der Zusammenziehung der Freierscenen auf Belmonte, sowie der Jessica's Flucht vorhergehenden Scenen in Venedig und der auf Bassanio's Abreise folgenden Auftritte in Belmonte, endlich in der Behandlung des letzten Aktes und der Streichung oder Beibehaltung einzelner untergeordneter Scenen.

Das englische Original enthält nur eine Akt-, keine Sceneneintheilung. Die von Schlegel adoptirte Eintheilung erleidet in allen Bearbeitungen, so auch in der meinigen, bedeutende Abänderungen, da sie für die moderne Bühne einen unerträglichen Scenenwechsel bedingen würde. Im Ganzen gehört die Bearbeitung des „Kaufmanns" in der Textrevision und Ergänzung der Bühnenweisungen zu den leichten, bezüglich der scenischen Umgestaltungen dagegen zu den nicht ganz leichten Aufgaben dieser Kategorie.

Von den 20 Scenen des Originals sind von mir 4 ganz und

1 größtentheils gestrichen, die Uebrigen aber, mit unbedeutenden Kürzungen, in 9 Scenen zusammengedrängt. Die Personen sind sämmtlich beibehalten.

Zur Charakteristik der einzelnen Rollen übergehend, haben wir zuerst den „königlichen Kaufmann" Antonio zu betrachten. Die Titelrolle ist hier, wie häufig bei Shakespeare, keineswegs die Hauptrolle, muß aber dennoch mit höchster Sorgfalt besetzt werden. Antonio tritt weniger handelnd, als leidend auf, nimmt unser Hauptinteresse als Dulder in Anspruch, so daß er selbst in der großen Gerichtsscene, die sich doch einzig um sein Schicksal dreht, von den wirklich handelnden Personen, Shylock und Porzia, in den Schatten gestellt wird. Idealist inmitten des materiellen Treibens, giebt ein gewisser Hang zur Melancholie, ein Trübsinn ohne faßbare Ursache, wie er sich selbst im Eingang des Stücks schildert, der Rolle von vornherein ihr charakteristisches Gepräge, das sich gleichwohl von der Darstellung eines Spleensüchtigen fern zu halten hat. Auf solcher Grundlage entwickelt sich dann ganz harmonisch die Größe im Dulden, welche ihm, trotz seiner Passivität, die Sympathien der Hörer gewinnt. Ein wehmüthiger Ernst, eine hoheitsvolle Milde, Leidenschaftlosigkeit, Ruhe und Gelassenheit beherrschen sein Auftreten. Nur einmal im Stück (Akt I, Sc. 3) läßt er sich durch den von ihm verachteten Juden Shylock zu einer leidenschaftlichen Aeußerung hinreißen, wofür ihm in der Gerichtsscene die Strafe nicht erspart bleibt. Bei dieser passiven Haltung ist indeß jede Schlaffheit und Schwächlichkeit zu vermeiden; sie würde die Rolle langweilig erscheinen lassen. Wer so fest, treu und aufopfernd in der Freundschaft ist, kann nicht schlaff erscheinen. Am fehlerhaftesten würde diese Haltung in der Gerichtsscene sein, wo eine hoheitsvolle Resignation, die mit dem Leben abgerechnet hat, die zu ihren Gunsten keine Beugung des Rechts beansprucht und sich auch zu keinen Bitten herabläßt, in eine natürliche, ja lebhafte Freude über die unverhoffte Rettung übergeht; von dieser Katastrophe ab muß er, namentlich auch im fünften Akt, wie neugeboren erscheinen.

Nur Ein Zug Antonio's könnte als unritterlich erscheinen, daß er nämlich mit der Bedingung des Uebergangs zum Christenthum dem geschlagenen und vernichteten Shylock noch, über den harten Spruch des Gesetzes hinaus, den härtesten Schlag versetzt habe. Diese Auffassung ist aber ein Produkt unserer modernen toleranten Anschauungen; Shakespeare's, noch vom Judenhaß erfüllten Zuschauer, fanden sicherlich diese Bedingung von Shylock's Begnadigung ganz in der Ordnung, sahen sie als eine Wohlthat an, die Antonio ihm erzeigte. Und überdies verwandte sich ja Antonio gleichzeitig beim Dogen, daß Shylock sein halbes Vermögen belassen werde; Shylock selbst spricht Antonio los, indem er sich mit dem, durch Belassung seines halben Guts belohnten Uebergang zum Christenthum ohne Widerspruch zufrieden erklärt.

Antonio wird als ein Mann in den besten Jahren, etwa als Vierziger darzustellen sein; das reifere Alter, die Bedeutung seiner kaufmännisch-aristokratischen Stellung und sein milder Ernst, heben ihn weit über seine leichtlebige Umgebung hervor und lassen ihn insbesondere mehr als einen väterlichen Freund Bassanio's erscheinen, für den er sich so großmüthig opfert. Edle Haltung, ruhige, vornehme Bewegungen, ein sonores Organ, höchste Einfachheit in der Rede, sind unerläßliche Anforderungen an den Darsteller der Rolle, die sonst ihrer passiven Färbung halber leicht zur Bedeutungslosigkeit herabsinkt und die Gesammtwirkung des Stücks wesentlich beeinträchtigt. Ueberhaupt, wie auch schon bei anderen Gelegenheiten bemerkt, verwende man gerade bei den Stücken, wo einzelne Rollen ganz ungewöhnlich hervorragen (wie hier z. B. Shylock und Porzia), eine verdoppelte Aufmerksamkeit auf die Besetzung der äußerlich weniger hervortretenden und doch für den Organismus des Stücks wichtigen Rollen.

Passive Rollen, wie die des Antonio, stellen in der Regel geringere Anforderungen an das stumme Spiel. Die große Gerichtsscene ist aber hiervon auszunehmen, da hier das stumme Zusammenspiel mit dem Freundeskreise unerläßlich ist. Und ferner muß Antonio, da ihm der Dichter hierfür nur wenige Worte leiht, durch sein stummes Spiel die Schuld der Dankbarkeit an Porzia (im IV. und V. Akt) voll und warm abtragen, was leider die Darsteller vielfach ver-

nachlässigen. Auch Porzia hat auf dieses Zusammenspiel allen Werth zu legen, namentlich damit Antonio im Schlußakt nicht zu sehr in den Hintergrund tritt.

Nach Antonio kommt in erster Linie sein edler, jugendlicher Freund Bassanio, dessen Bewerbung um die schöne Porzia den Mittelpunkt des Stücks bildet. So hoch, wie Antonio über ihm, so hoch steht wieder Bassanio über dem Kreis seiner lustigen venetianischen Freunde. Er hat etwas glänzender gelebt, als seine schwachen Mittel erlaubten und ist in Schulden gerathen; eine reiche Heirath soll seine Verhältnisse herstellen, wozu er Antonio um die Mittel angeht. Sind diese Thatsachen an und für sich auch keineswegs geeignet, ein günstiges Vorurtheil für ihn zu erwecken, so wird der ungünstige Eindruck doch schon sofort durch den edlen Freimuth verwischt, mit dem er seine Fehler eingesteht, sowie durch die Aeußerungen der Achtung und Liebe für die reiche Erbin, von deren Augen er bereits „holde stumme Botschaft" empfing. Wie hoch steht z. B. in dieser Beziehung, bei gleichem äußeren Anlaß, Bassanio über Petruchio, dem jeder sittliche Fonds abgeht. Bassanio nimmt bei seinem ersten Auftreten von dem Leichtsinn der überschäumenden Jugend Abschied und steigt nun Schritt für Schritt in unserer Achtung und Theilnahme, indem er sich als offen und ehrlich, als treu in Liebe und Freundschaft und am treuesten schließlich in dem Konflikt zwischen Liebe und Freundschaft bewährt. Bassanio ist eine Liebhaberrolle ersten Ranges, leicht aufzufassen, jedoch nur von geübten, durch äußere Mittel reich unterstützten, jugendlichen Künstlern wirkungsvoll darzustellen. Höchste Eleganz der Formen, Adel und Anstand in der Erscheinung, eine einfache, dem gesunden, warmen Gefühl unmittelbar entspringende Sprache, frischer Lebensmuth, in immer steigendem Verhältniß mit sittlicher Kraft und lebendigem Pflichtgefühl gepaart, — so muß die Rolle dieses vollendeten Gentleman zur Darstellung gelangen. Antonio gegenüber zeigt er die herzlichste, mit hoher Achtung gepaarte Freundschaft; zu Porzia spricht er die Sprache der reinen, innigen Liebe und Bewunderung, nicht der Schmeichelei oder Sentimentalität. Ein Probestück für einen tüchtigen Liebhaber ist in dieser Beziehung die große Werbescene des dritten Aktes, namentlich aber, für Mimik wie Recitation, der Monolog

beim Oeffnen des bleiernen Kästchens und dem Betrachten von Porzia's Bildniß. Hier muß jedes Wort Seligkeit und Wonne athmen, die sich dann in Porzia's Umarmung auflöst. Eine zarte Unterordnung unter Porzia hat dabei der Darsteller stets festzuhalten, die sich durch deren sittlich und intellektuell höhere Stellung rechtfertigt, ohne der Manneswürde zu nahe zu treten. — Bald darauf treten nun ernste, schmerzliche Lebensaufgaben an Bassanio heran. Kein Augenblick des Schwankens, wo die Pflicht der Freundschaft mit den natürlichen Regungen der Liebe in Konflikt tritt und Opfer fordert. Die Freundschaft zu Antonio muß in der großen Gerichtsscene als gleich tief und innig zu Tage treten, wie in der vorigen Scene die Liebe zu Porzia. Dabei hat er insbesondere auch eine schwierige mimische Aufgabe zu erfüllen, welche die meisten Darsteller zu leicht nehmen und die allerdings auch von der Liebhabersphäre weit abliegt. Bassanio's Lage in dieser spannungsvollen Scene, dies vergesse der Darsteller keinen Augenblick, ist, vom moralischen Standpunkt aus, noch martervoller, als die Antonio's, der nur um Bassanio leidet. Deshalb muß sich auch in den fortschreitenden Phasen der Gerichtsverhandlung die Angst und Spannung, sowie später die unendliche Freude über die Rettung des Freundes, bei Bassanio fortwährend in der mannichfaltigsten Weise im stummen Spiel bekunden, so schwierig dies auch während einer so langen, den ganzen Akt füllenden Scene sein mag. Der höchste Ausdruck seiner Theilnahme für Antonio (dessen Bedeutsamkeit selten gewürdigt wird) liegt in den Worten: „Antonio, ich hab' ein Weib" u. s. w. Hier, in diesem Augenblick, wo jede Hoffnung der Rettung entschwunden scheint, muß dem tiefsten Seelenschmerz in ergreifender Weise Ausdruck gegeben werden, während die meisten Darsteller diese Stelle nur als den Anlaß für die nachfolgende schalkhafte Bemerkung Porzia's auffassen. Auch dem Dank Bassanio's (und Antonio's) an Porzia wird mimisch in der Regel zu wenig Rechnung getragen, so daß Bassanio's wohlgesetzte Worte fast frostig klingen. — In dem Schlußakt in Belmonte, wo er wieder in die Sphäre der Liebe und des Glücks eintritt, berührt schließlich, im Gegensatz zu Graziano's leichtfertigen Reden, Bassanio's ernste, würdige Rechtfertigung bezüglich des verschenkten Ringes höchst wohlthuend und vervollständigt das Bild eines

reinen und edlen Charakters, der sein errungenes Glück wohl verdient hat.

Der hier berührte Gegensatz zu Graziano zieht sich durch das ganze Stück hindurch, gleichsam als wäre diese Rolle nur geschrieben, um die Bassanio's zu heben, ein Parallelismus in den Gegensätzen, der offenbar auch vom Dichter beabsichtigt ist. Bassanio ist im Wesentlichen ideal, Graziano durch und durch realistisch angelegt. Als Bonvivant erster Sorte, ein heiterer, lebenslustiger, sich selbst verspottender Schwätzer, (ein witziger Schwadroneur, wie ihn Thümmel nennt) gutmüthig, jedoch ohne tieferen sittlichen Fonds, derb humoristisch in den Ausdrücken und der feineren Bildung Bassanio's ermangelnd, von harmloser Selbstgefälligkeit, jeder Sentimentalität unzugänglich, so führt Graziano sich gleich in der ersten Scene beim Zuschauer ein und wird überdies so von Bassanio (A. II, Sc. 1, der Bearb.) charakterisirt, als dieser ihm die Bedingung eines feineren Wandels stellt, falls er ihn nach Belmonte begleiten wolle. Dabei ist er aber ein treuer Freund Bassanio's und Antonio's, überhaupt eine ehrliche Haut und eine kerngesunde Natur. Obgleich Edelmann, gehört er doch offenbar einer etwas niedrigeren Sphäre an, als Bassanio, worauf auch seine Heirath mit Nerissa, der Dienerin Porzia's, schließen läßt. Er ist der typische „Vertraute" der romanischen Komödie, gerade wie Nerissa in Bezug auf Porzia. Die Rolle in ihrer derben, kecken, humoristischen Weise, verlangt durchaus einen höchst gewandten Schauspieler, der insbesondere Maaß zu halten weiß.

Wie alle solche lebhaften, beweglichen Charaktere, die an den äußeren Vorgängen regen Antheil nehmen, stellt auch die Graziano-Rolle große Anforderungen an das stumme Spiel und die Mimik. Am umfangreichsten erscheint diese Aufgabe während der Kästchenwahl und Verlobung Bassanio's (A. III, Sc. 2). Er rückt hier plötzlich mit der Anzeige seiner Verlobung mit Nerissa hervor, ohne daß der Dichter der Entwickelung dieses Verhältnisses, die doch nicht ex abrupto gedacht werden kann, irgend eine vorherige dialogische Aeußerung gestattet hätte. Hier muß also, und zwar vom Beginn dieser großen Scene ab, die Liebesbewerbung Graziano's, beziehungsweise das erzielte Einverständniß mit Nerissa, im stummen Spiel

deutlich, jedoch auch nicht allzu anspruchsvoll, wie häufig geschieht, hervortreten. Denn einmal steht Nerissa gesellig weit unter Porzia und hat sich deren Dienst zu widmen; dann aber darf auch nicht versucht werden, die Aufmerksamkeit der Zuhörer allzu sehr von den Hauptpersonen abzulenken. In den Momenten der Spannung namentlich, wo Bassanio seine Wahl trifft und Porzia's Glück sich besiegelt, haben sowohl Graziano als Nerissa ihre Aufmerksamkeit und Theilnahme ganz den beiden Hauptpersonen zuzuwenden, bis zu dem Punkt, wo Porzia ihren Ring an Bassanio giebt und wo dann die mimische Wiederholung dieser Scene Seitens Graziano's und Nerissa's ganz am Platz ist. — Die zweite Scene, wo an die Mimik Graziano's besondere Anforderungen gestellt werden, ist die Gerichtsscene. Zum Unterschied von dem stummen Spiel Bassanio's, welches in der Theilnahme und Sorge um Antonio gipfelt, spiegelt Graziano's Spiel vornämlich seine Wuth und Verachtung gegen den Juden ab. Die kurzen, schneidenden Worte des Hohns, die er gegen ihn schleudert, dürfen durchaus keinen Anklang an seine sonstige humoristische, auf die Lachlust spekulirende Ausdrucksweise erhalten; wenn das Publikum hierbei lacht, so hat Graziano schlecht gespielt. Ueberhaupt müssen in dieser Scene der Ernst der Lage und die Theilnahme an dem Freunde, Graziano's ganze Haltung beherrschen. Mit dem Entschwinden der Gefahr kehrt dann sogleich der alte Humor zurück und läßt er sich im fünften Akt den Streit um den verschenkten Ring, der Bassanio tief zu Herzen geht, durchaus nicht anfechten, sich zu keiner sentimentalen, oder nur ernsten Anschauung seines Fehls bekehren. Er zankt sich ganz einfach mit Nerissa, während Bassanio sich ernsthaft zu rechtfertigen sucht. — Graziano wird in gleich jugendlichem Alter wie Bassanio darzustellen sein, in der Tracht auffallender und gezierter, aber weniger reich.

Nächst Graziano tritt Lorenzo aus der Schaar von Bassanio's Freunden hervor. Seine gesellschaftliche Stellung steht offenbar tiefer, als die von Graziano, an der unteren Grenze der edelmännischen Sphäre; darauf deuten sowohl die Entführung der Tochter eines verachteten Juden, als auch die Stellung hin, die ihm Porzia, während ihrer Abwesenheit von Belmonte zuweist. Seine Liebe zu Jessica trägt gleichwohl den Charakter der Herzlichkeit und Aufrichtigkeit und

äußert sich in heiterer, humoristischer Weise. Beide bilden ein sorgloses, leichtsinniges Pärchen. Lorenzo's sittliche Lebensanschauung, obgleich sie sich nicht sehr ausführlich entfaltet, steht nicht höher, als die Graziano's, und wenn ihm der Dichter im letzten Akt, in der Mondscheinnacht auf Belmonte, lyrisch-sentimentale Betrachtungen über Musik u. s. w. in den Mund legt, so stimmt dies mit dem sonstigen, ziemlich realistischen Charakterbild wenig überein, kommt vielmehr auf Rechnung einer auch sonst vielfach bewährten Eigenthümlichkeit Shakespeare's, Seelenstimmungen oder tendenziöse Betrachtungen, die sich ihm unwillkürlich durch die Situation aufdrängen, durch die gerade in Aktion befindlichen Personen aussprechen zu lassen, auch wenn sie nicht gerade zu Trägern derselben angelegt waren. — Lorenzo ist gleichaltrig mit Bassanio und Graziano, hinter denen er in Tracht, Haltung und Sprache zurücksteht.

Salarino und Solario gehören ebenfalls diesem Freundeskreise an, bilden aber mehr den ergänzenden Chorus der Handlung, als daß sie selbstständig charakterisirt wären. Sie dürften etwas älter wie die drei letztgeschilderten Freunde darzustellen sein, auch von ernsterer, gemessener Haltung, die Antonio gegenüber mehr die der Ehrerbietung, als der vertrauten Freundschaft ist.

Die untersten Persönlichkeiten dieser Gruppe sind die beiden Gobbo's. Nach der geistreichen Eintheilung Thümmel's*) gehört der alte Gobbo zu der unteren, Lanzelot zu der dritten oder obersten Rangstufe der Shakespeare'schen Clowns, zu den Domestic fools. Ein Mischling vom Tölpel und Witzbold, ist Lanzelot zugleich eitel und selbstbewußt, keck und vorlaut, dabei aber eine ehrliche Haut, ein guter Sohn, ein treuer Diener. Von allen Rollen des Stücks verträgt Lanzelot die stärkste Chargirung, als Subjekt, wie als Objekt der Belustigung. Beide Gobbo's sind von Shakespeare frei erfunden.

Wir kommen nun zu dem tückischen Gegner Antonio's, dem Juden Shylock, einem der Meisterstücke Shakespeare'scher Charakteristik und — Porzia ausgenommen — der hervorragendsten, den

*) Siehe den Aufsatz im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. XI, S. 78 u. s. f. „Ueber Shakespeare's Clowns", die Thümmel mit Recht streng von seinen „Narren" scheidet.

Bühnenerfolg hauptsächlich bedingenden Rolle des Stücks. Die früheren Kontroversen über diesen Charakter, welche die Darstellung mächtig beeinflußten, sind vor dem Forum der neueren Kritik stark zusammengeschrumpft. Man denkt nicht mehr daran, den Juden als einen Märtyrer der verfolgten Religion, noch auf der anderen Seite ihn als eine komische Person, als ein groteskes Ungeheuer darstellen zu wollen, und wenn auch die Verschiedenheit der Ansichten fortdauert, ob der typische Geizhals oder der typische Jude dem Charakterbild zu Grunde liege, welches von diesen Elementen Faktor, welches Coefficient der Charakterbildung sei, so läuft dies doch in der Darstellung nur noch auf ein Mehr oder Weniger, nicht mehr auf völlige Kontraste hinaus. Während ich in einer ähnlichen Streitfrage im „Othello" mich für eine bestimmte Alternative (daß der Held, und nicht der Mohr, Othello's äußere Haltung beherrsche) entschied, scheint mir der Dichter beim Shylock beide Elemente der Charakterbildung so untrennbar verwoben zu haben, daß sie sich gar nicht mehr ausscheiden lassen und erst in ihrer Verbindung das einheitliche Grundelement darstellen. War es auch nicht erst Shakespeare, sondern bereits der Novellist Fiorentino, der aus dem christlichen Wucherer der ursprünglichen Erzählung in den Gestis romanorum einen Juden gemacht hatte, so hebt unser Dichter doch das religiöse Moment und den Unterschied der christlichen und jüdischen Moral noch weit entschiedener hervor, so daß das Hervortreten des spezifisch jüdischen Einflusses auf den Geizhals Shylock ganz unverkennbar in der Absicht des Dichters gelegen haben muß. Diesen Gegensatz hat Shakespeare indeß keineswegs zu alleinigen Gunsten der Christen aufgelöst; im Gegentheil hat er hier seiner hohen, vorurtheilslosen Auffassung der religiösen Dinge abermals ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Mußte er auch das Vorbild des durch den Geiz entmenschten Shylock in den Reihen jenes Volkes suchen, worin sich erfahrungsmäßig solche Typen am schärfsten ausgeprägt fanden, so hat er doch nicht die jüdische Religion, sondern umgekehrt, die grausame Unterdrückung derselben durch die Christen, für die Unmenschlichkeit Shylock's soweit verantwortlich gemacht, als ein *allgemeiner* Druck überhaupt auf die Charakterbildung der Racen und Individuen Einfluß gewinnen kann. Shakespeare machte also

keineswegs in seinem Shylock dem blinden Judenhaß seiner Zeitgenossen ein Zugeständniß, sondern trat mit großartiger Kühnheit für die Unterdrückten auf, und schob den christlichen Judenverfolgern ihren vollen, wohlverdienten Antheil an jener äußersten Entartung dieses Volkes zu, welche Shylock repräsentirt.

Der Schluß der großen Gerichtsscene im vierten Akt enthält eine spezielle Bestätigung meiner Auffassung, daß der typische Jude als solcher keineswegs den typischen Geizhals in der Charakteristik überwiegen soll. Als ihm der Doge die Konfiszirung seines Vermögens ankündigt, bricht er in die leidenschaftlichsten Klagen aus, nennt sein Geld den Inhalt seines Lebens; als ihm dagegen der Uebergang zum Christenthum zur Bedingung für die Belassung des halben Vermögens gemacht wird, sagt er bloß, wenn auch tief erschüttert: „Ich bin's zufrieden." Das Geld geht ihm also entschieden über den Glauben, der Geizhals über den Juden. Dieser Zug aber gehört dem Individuum, nicht der Gattung an; denn kein Volk in der Weltgeschichte hat den Jahrhunderte langen, scheußlichen Verfolgungen und Bedrückungen gegenüber dennoch mit größerer Energie seinen Glauben jeder irdischen Rücksicht übergeordnet, als gerade die Juden. Der Geizhals im Shylock ist auf allgemein menschlichem Boden gewachsen; nur seine Tücke, Haß, Rache gegen die christlichen Unterdrücker spiegeln den Repräsentanten des Judenthums ab. Geldgier und Christenhaß sind gleich starke Triebfedern seiner Handlungen; auf ihrer Durchsetzung baut sich Shylock's Charakter auf.

Ich möchte nach dieser Auffassung rathen, die äußere jüdische Färbung der Rolle in Haltung, Kleidung, Dialekt u. s. w. auf das bescheidenste Maß herabzusetzen. Insbesondere ist das förmliche „Jüdeln", das im Lustspiel und der Posse am Platz sein mag, entschieden auszuschließen, umsomehr, als Shakespeare und sein Uebersetzer Schlegel in der Ausdrucksweise, Wortstellung u. s. w. die jüdische Sprachweise schon genügend charakterisirt haben. Nur in Momenten der äußersten Erregung erklärt Rötscher*) eine stärkere

*) Rötscher geht von der Auffassung aus, daß Shylock allerdings Gattungscharakter, Träger des Judenthums sei. Dennoch kommt auch er, von diesem abweichenden Standpunkte aus, zu fast gleichen Schlüssen bezüglich Milderung der spezifisch jüdischen Darstellung.

dialektische und überhaupt national-jüdische Färbung für zulässig. Charles Kean sprach den Shylock vollkommen dialektfrei; hierin ging er indeß zu weit nach der anderen Seite.

Shylock ist vom Dichter in jeder Beziehung als der vollendetste Gegensatz zu Antonio hingestellt worden; Gemeinheit steht der Hochherzigkeit, Tücke dem Edelmuth, schmutziger Geiz der Gleichgültigkeit gegen irdischen Besitz gegenüber.

Von allen Bösewichtern Shakespeare's ist Shylock beinahe der Einzige, dem er gar keine individuellen Milderungs- oder Entschuldigungsgründe für seine Schlechtigkeit mitgegeben hat. Denn die von einigen Kritikern unterstellte Liebe zu seiner Tochter wird durch die halbwahnsinnigen Verwünschungen („Ich wollte, meine Tochter läge todt zu meinen Füßen" u. s. w.) direkt Lügen gestraft. Auch ist die Entführung Jessica's durch Lorenzo kein spezieller Entschuldigungsgrund der Rache an dem unschuldigen Antonio. Ihm kommt nur, um ihn vom gemeinen Verbrecher, der kein Gegenstand für die dramatische Behandlung ist, zu unterscheiden, sein Antheil an der allgemeinen Verschuldung zu gut, welche die Christen durch die Judenverfolgung und Unterdrückung auf sich geladen. Shylock ist an sich keine tragische Figur; wohl aber fällt von dem tief-tragischen Loos eines ganzen Volkes auch ein Schatten auf das Individuum. Aus der grausamen Unterdrückung des Volkes durch die Christen folgert er kasuistisch seine Berechtigung zu Haß und Rache gegen den einzelnen Christen. Alle hierher gehörigen Stellen muß deshalb der Darsteller mit ganz besonderer Schärfe zur Geltung bringen, denn in ihnen liegt Shylock's Rechtfertigung vor sich selbst, seine Unterscheidung vom nackten Verbrecher.

In der ersten Phase der Darstellung, dem Gespräch mit Bassanio und Antonio (A. I, Sc. 3), beherrscht zunächst der gewerbsmäßige Wucherer die Erscheinung. Beim Anblick Antonio's leuchtet dann zum ersten Mal der andere Grundzug seines Wesens, der Christenhaß, unheimlich auf. Da er sich für momentan unentbehrlich hält, wagt er dem Antonio eine erste bittere Lektion über die Ungerechtigkeit der Judenverfolgung durch die Christen zu geben; auf dessen scharfe Zurückweisung verfällt er aber gleich wieder in den Ton einer unterwürfigen, humoristischen Cordialität, die auch den

tückischen Vorschlag bezüglich des „Scheins“ verhüllt, den Vorschlag gleichsam als scherzhaft erscheinen läßt. Nur das unheimlich lauernde, stechende Auge verräth dem Zuschauer den inneren Seelenzustand und die boshafte Absicht. Ueberhaupt muß diese ganze Scene in den Ausbrüchen der Bosheit maßvoll gespielt werden, da Shylock später gewaltig zu steigern hat.

Das kurze Auftreten im zweiten Akt mit Jessica und Lanzelot, wo er sich keinen Zwang aufzuerlegen braucht, zeigt uns den schmutzigen Geizhals als mürrischen, stets gereizten Haustyrannen, welcher der Tochter das Haus zur Hölle macht*). Kein Wort der Liebe oder Zuneigung zu seinem Kinde; nur den Befehl, die Thüren zu schließen und nicht an's Fenster zu treten, um die Masken zu sehen. Der zärtliche Abschied, den ihn hier manche Darsteller von der Tochter nehmen lassen, ist ein offenbarer Widerspruch gegen die Meinung des Dichters, den nicht bloß die späteren Ausbrüche fühlloser Wuth über Jessica's Flucht Lügen strafen, sondern der auch im Reflex Jessica's Bild vollständig trüben würde. Shylock soll im Gegentheil gar keinen Abschied von Jessica nehmen, ihr gleichgültig und kurz den Rücken drehen und davongehen. Jessica sagt ausdrücklich: sie sei nicht die Tochter seines Herzens; sie liebt ihn nicht, weil er sie nicht liebt.

Die erste Scene des dritten Aktes bringt uns dann den Höhepunkt in der Schwierigkeit der Darstellung. Diese dämonischen Wuthausbrüche des Juden gegen die Christen, deren Einer sein Kind entführt hat, und des Geizhalses gegen die Räuber seiner Dukaten und Juwelen, stets durchsetzt von der satanischen Schadenfreude über das dem Antonio drohende Unglück, haben seit Shakespeare's Zeiten die größten Schauspieler aller Länder zu den höchsten Leistungen herausgefordert. Ohnmächtige, blinde Wuth schlägt leicht in Lächerlichkeit um; allein wenn der Darsteller dieses Gefühl auch nur einen Augenblick im Zuschauer aufkommen läßt, so ist er der Scene nicht gewachsen, und hat entweder zu wenig oder zu viel gethan. Die Maaßlosigkeit des Ausbruchs seiner schlechten Leidenschaften muß

*) Auch dies ist kein spezifisch jüdischer Zug; im Gegentheil pflegt bei den Juden die Familienliebe meistens stärker ausgeprägt zu sein, als bei den Christen.

Shylock zu einem Gegenstand des Schreckens machen; er ist kein Mensch, sondern der Teufel in Menschengestalt, der Auszug menschlicher Schlechtigkeit in seiner höchsten Potenz. Bis dicht an diese Grenzen des Häßlichen heranzugehen, ohne das ästhetische Kunstgebiet zu überschreiten, in Mimik, Rhetorik, Dynamik dieser Aufgabe in ihrem jähen Stimmungswechsel gerecht zu werden, gehört zum Schwierigsten, was je ein Dichter vom Darsteller gefordert hat. Wohl stellt auch die große Gerichtsscene hohe Anforderungen an einen vielseitig gebildeten Künstler; allein die äußeren Rücksichten, die dem Juden hier gebieterisch auferlegt sind, geben seinem Spiel kleinere Dimensionen, die leichter zu bewältigen sind, als jene fast übermenschlichen Ausbrüche teuflischer Leidenschaften.

Erst aus dieser Scene geht Shylock ganz als das Ungeheuer hervor, wie wir ihn in der Gerichtsscene wieder finden. Im ersten Akt spielte er bloß mit dem Gedanken, mit einer Möglichkeit der Rache; jetzt erst hat sie sein ganzes Wesen erfaßt. Es war ein feiner Zug unseres Dichters, die Beraubung Shylock's durch seine Tochter und deren Flucht in den durch Fiorentino's Novelle gegebenen Stoff einzuschalten, um die Ausbildung des Shylock-Charakters zu der teuflischen Verhärtung in der Gerichtsscene psychologisch besser zu motiviren. Was Lorenzo, der Entführer seiner Tochter, der außer seinem Bereich ist, verschuldet, setzt Shylock's Christenhaß in Rache gegen den in seiner Gewalt befindlichen Antonio um. Er haßte ihn zwar schon, wie die Ausbrüche im ersten Akt darthun, als den Störer seines wucherischen Erwerbs, als Christen, als Verächter seines Volkes; allein für eine so fanatische, selbst seine Geldgier überwiegende Höhe des Hasses in Shylock, bedurfte es noch der Herbeiziehung anderer drastischer Motive, wie sie der Dichter durch Jessica's Entführung liefert, eine Episode kunstvoll in die dramatische Handlung einflechtend.

Im Gegensatz zu der geschilderten Scene des äußersten Ausbruchs ungefesselter Leidenschaftlichkeit ist die große Gerichtsscene mehr der Schauplatz für Entfaltung eines fein nuancirten, als eines großen Spiels. Niemals aber sollte sie zum Terrain für Kunststückchen und Uebertreibungen werden, wo im Gegentheil künstlerische Mäßigung am rechten Platze ist. — Das Gefühl der Sicher-

heit auf seinem formalen Rechtsboden, durch die seinem Anspruch günstige, bereits vor Beginn der Gerichtsverhandlung erforschte Stimmung der Richter hervorgerufen, versetzt ihn zunächst in eine satanische Behaglichkeit. Die Freude über die bevorstehende Befriedigung seiner Rache giebt keinen Anlaß mehr zu Ausbrüchen der Leidenschaftlichkeit, die ihm überdies Zeit und Ort verbieten würden. Das Gefühl der Sicherheit und augenblicklichen Ueberlegenheit seiner Stellung läßt ihn ruhig erscheinen. Höhnisch verweigert er es, sich nur in einen Wortkampf auf dem Boden des sittlichen Rechts einzulassen; das formale Recht allein kann ihm zur Befriedigung seiner Rache verhelfen, deshalb läßt er sich auf nichts ein, als was „im Schein" steht. Dem Dogen gegenüber streift er in seiner Antwort bis dicht an die Unehrerbietigkeit; Bassanio setzt er Frechheit, Graziano's leidenschaftlichen Verwünschungen sarkastischen Hohn entgegen. Dieses Gefühl der Sicherheit wird auf kurze Zeit durch den unvermutheten Zwischenfall von Porzia's Hinzutreten getrübt, was sich in Shylock's stummem Spiel getreu abspiegeln muß. Es kehrt jedoch bald in erhöhtem Maße zurück, als er auch aus Porzia's Mund die unbedingte Anerkennung seines abstrakten Rechtsbodens, seines Scheins vernimmt, und als sie ihn nur mit Waffen des sittlichen Rechts zu bekämpfen sucht, gegen die er dreifach gepanzert ist. Die hündischen Schmeicheleien gegen Porzia, die doch sein Thun sittlich brandmarkt, drücken seine erhöhte Befriedigung und zurückgekehrte Sicherheit aus. Da, im Moment, wo er wie ein Tiger zum Sprung ausholt, die reife Frucht der Rache genießen will, da plötzlich fällt der Bau seiner Rache in Trümmer. Im Sprunge gelähmt, versteinert, hört er Porzia's Spruch. Nicht einen Augenblick täuscht er sich über dessen Tragweite. In stummer, verbissener, ohnmächtiger Wuth giebt er sein Spiel der Rache sofort verloren und sucht nur an Geld zu retten, was möglich. Doch auch hier hält Porzia ihm den Schein entgegen; nicht einmal sein Kapital soll er haben. Bis dahin behält Shylock trotzdem mühsam seine Fassung; in trotziger Wuth („So laß es ihm der Teufel wohl bekommen; ich will nicht länger Rede steh'n") will er sich entfernen*). Da fällt

*) Ich habe im Text des Dramas hier die Bühnenweisung beigefügt: Er zerreißt wüthend den Schein und will sich rasch entfernen.

Porzia's letzter Schlag; um vereitelte Rache, um Verlust seines Kapitals handelt es sich nicht mehr allein; sein ganzes Gut, sein Leben selbst werden auf das Spiel gestellt. Aus dem Jäger ist ein Wild geworden. Unter diesem letzten Spruch Porzia's muß sich nun Shylock mimisch vollständig verwandeln, bis zur Vernichtung zusammensinken. In widerlicher Verzweiflung fleht er um den Inhalt seines Lebens, sein Vermögen. Die Bedingung, Christ zu werden, die ihm durch Belassung des halben Vermögens versüßt wird, mag ihn tief erschüttern, mimisch Schmerz und ohnmächtige Wuth noch einmal zum Ausdruck gelangen lassen, vielleicht sogar unartikulirte Schmerzenslaute erpressen, allein zu jedem Widerstand, oder nur Widerspruch, fehlt ihm die Kraft. Kaum hörbar flüstert er die letzten Worte („Ich bitt', erlaubt mir von hier weg zu gehen" u. s. w.) und wankt dann, geistig und körperlich gebrochen, unsicheren Schrittes zum Saal hinaus. Daß er dabei niedersinkt und sich wieder erhebt und fortschleppt, wie man dies wohl dargestellt sieht, halte ich für zulässig, wenn auch nicht besonders empfehlenswerth. Für unzulässig halte ich dagegen, wenn er tückisch und wüthend die Diener, die ihm aufhelfen wollen, zurückstößt, oder was dergleichen mimische Kunststückchen mehr sind; Shylock soll ganz gebrochen, stumpf, empfindungslos abgehen, und der vollendete Darsteller muß beim Schluß der Scene den Abscheu der Zuschauer in einen Anflug von Mitleid umgewandelt haben.

Shylock ist keineswegs als Greis, sondern im höheren Mannesalter, etwa in den Fünfzigern, darzustellen, in mäßig gebückter Haltung, aus der er sich jedoch in Momenten der Erregung oder Leidenschaft hoch aufrafft. Die Physiognomie muß der fortwährende Spiegel seines Innern sein; Heuchelei, Tücke, Sarkasmus, Grausamkeit, Wuth, Rache, bewegen abwechselnd die Gesichtszüge bis zur Verzerrung. Auge und Mund haben hierbei das Wesentlichste zu leisten. Es giebt keine Rolle, die in dieser Beziehung größere Anforderungen an die Mimik stellt. Im Verhältniß zu der Unruhe seiner Gesichtszüge sind seine körperlichen Bewegungen eher ruhig zu halten; nur mitunter, in den Momenten ungezügelter Wuth, tritt eine katzenhafte Beweglichkeit hervor. Zu Shakespeare's Zeiten gab Burbadge den Shylock in abschreckender Häßlichkeit, mit langer

Nase und brandrothem Haar. Unsere Zeit hat ihre eigenen ästhetischen Gesetze, wonach diese Darstellung keine Berechtigung mehr hat, selbst wenn sie Shakespeare's Ansichten vollständig entsprochen hätte.

Während in der Darstellung Shylock's das jüdische Individuum nur maaßvoll hervortreten darf, kann dagegen die Rolle Tubal's eine stärkere Chargirung in dieser Richtung vertragen. Uebrigens nennt ihn Shylock einen begüterten Hebräer; er darf also nicht wie ein armer, alter Trödeljude erscheinen.

Die Prinzen von Marocco und Arragon sind Repräsentationsrollen, die sorgfältig dargestellt sein wollen, um der bezüglichen Scene Würde zu geben. Marocco ist, trotz seines Bombastes und bilderreichen Selbstlobs, der Bescheidenere von Beiden, Arragon mehr der Repräsentant siegesbewußter Eitelkeit; Marocco scheidet betrübt, Arragon gekränkt.

Zuletzt unter den Männerrollen erwähnen wir noch des Dogen, der würdig und mit warmer, menschlicher Theilnahme der großen Gerichtsscene präsidirt, eine Repräsentationsrolle, deren rhetorischer Theil Beachtung erfordert.

Wir kommen nun zu den Frauencharakteren des Stücks und zunächst zu der Herrin von Belmonte, der liebenswürdigen Porzia, der Repräsentantin des heiteren Glücks, wie Heinrich Heine sagt. Wenn ich an anderen Orten bemerkte, daß die weiblichen Lustspielfiguren Shakespeare's meist keinen großen Anspruch machten, Trägerinnen allzu tiefer Ideen oder Gefühle zu sein, so bildet Porzia hiervon eine glänzende Ausnahme. Gehe ich auch nicht so weit wie Rötscher, der sie in der Tiefe der Charakteristik mit Shylock auf gleiche Stufe stellt, so ist sie doch ohne Zweifel die liebenswürdigste, sittlich und intellektuell bedeutendste unter Shakespeare's Lustspielfiguren. Porzia ist ein geschlossenes Charakterbild, dessen Darstellung der gewöhnlichen munteren Liebhaberin unzugänglich ist und eine gereifte Künstlerin erfordert, selbst wenn ihr bei Erreichung dieser Kunststufe die Jahre der Jugendlichkeit entschwunden sein sollten; viel lieber selbst eine überreife, als eine unreife Porzia. Sie muß dem Shylock in künstlerischer Bedeutung vollkommen die Waage halten, wenn das Stück harmonisch wirken soll.

Vollendete Harmonie der äußeren Verhältnisse und der angeborenen, wie erworbenen geistigen Eigenschaften, vollendetes Gleichgewicht des Verstandes und des Herzens, Idealismus und Realismus in wohlthuender Vereinigung: das sind die Grundzüge von Porzia's Charakter. Auf dieser glückverheißenden Unterlage entwickeln sich dann jener reizende, gesunde Humor und jener sprudelnde Witz, die schon die Expositionsscene (A. I, Sc. 2) beherrschen und auch später, bis zum fröhlichen Schluß, den Stimmungsmittelpunkt bilden, wohin sie, nachdem den ernsteren Anforderungen des Lebens genügt ist, immer wieder zurückkehrt. Nie ist von einem Dichter dem weiblichen Humor eine glänzendere Stätte bereitet worden, als in Porzia*). Er entquillt dem tiefsten Grunde eines ächt weiblichen Gemüthes und ist in seiner Färbung streng von soubrettenhafter Witzelei fern zu halten, die sich selbstgefällig nur auf der Oberfläche ergeht und nur auf Bewunderung spekulirt. — Gegen den Schluß dieser ersten Scene muß die Erwähnung Bassanio's durch Nerissa ihre ganz besondere, durch Mimik und Betonung auffallend hervorzuhebende Aufmerksamkeit erregen, und ihre Neigung zu demselben im Voraus erkennen lassen.

In der Freierscene der Prinzen von Marocco und Arragon (A. II, Sc. 2) ist dem Humor nur ein beschränkter Spielraum gelassen, da er von der Feierlichkeit und dem Ernst der Situation zurückgedrängt wird. Sie tritt beiden Freiern gegenüber zurückhaltend, abgmessen auf, die ihrer Bedeutung und hohen sozialen Stellung bewußte Repräsentantin eines vornehmen Hauses, der die Formen der höheren Gesellschaft zur Gewohnheit geworden sind. Da indeß gleichwohl ihr Schicksal von den Zufällen der Kästchenwahl abhängig gemacht worden ist, so muß ihr stummes Spiel durch alle Phasen der beiden Wahlen hindurch die Erregung und den Antheil ausdrücken, welchen sie an den für sie so bedeutungsvollen Vorgän-

*) Ulrici, in seiner letzten geistreichen Schrift: „Abhandlungen zur Kunstgeschichte", unterscheidet sie treffend von Rosalinde, indem er sagt, daß bei Porzia's Humor der Verstand, bei Rosalinden's die Phantasie überwiege, womit er indeß keineswegs sagen will, daß überhaupt der Humor ein Erzeugniß des Verstandes sei; er quillt vielmehr zugleich aus Herz und Gemüth.

gen nimmt. Die in das Geheimniß eingeweihte Nerissa muß dieses unausgesetzte stumme Spiel in den Momenten der Entscheidung wirksam unterstützen und dadurch Porzia Gelegenheit geben, ihre Spannung, Aengstlichkeit und schließlichen Triumph drastischer, als dies durch ihre alleinthätige Mimik möglich wäre, dem Zuschauer zur Erkenntniß zu bringen. Ueberhaupt steht in dieser Scene Nerissa viel näher zu Porzia, als in der folgenden, wo Bassanio all' ihr Denken und Fühlen in Beschlag genommen hat.

Die Hauptscene, in welcher Porzia's unendliche Liebenswürdigkeit und Güte in höchster Mannigfaltigkeit in die Erscheinung treten, für sie die schwierigste und bedeutendste des Stücks, ist Bassanio's Werbung (A. III, Sc. 2). Ist dieselbe auch scheinbar in denselben Humor getaucht, wie die Eröffnungsscene, so drängt sich doch das tiefe, innige Gefühl für Bassanio, die Verklärung durch tiefe Liebesregung überall durch und giebt dem Humor eine ganz andere Färbung. Ebenso verschieden sind demgemäß ihre Haltung und ihr stummes Spiel während der Kästchenwahl Bassanio's im Vergleich mit der vorhergegangenen Parallelscene. Ihre Spannung wird zu groß, um im Humor noch eine Auflösung, Milderung, zu finden. Worte des wärmsten, tiefsten Gefühls, an Niemanden gerichtet, gleichsam wie Gebete, fließen in höchstem, dichterischem Wohllaut von ihren Lippen. Mit unendlicher, von der Parallelscene weit abstehender Spannung, zwischen Hoffen und Furcht schwebend, begleitet sie mimisch Bassanio's Wahlhandlung, stets die Augen auf ihn richtend, seine Worte und Bewegungen verschlingend, kaum mit Nerissa (die in das Geheimniß des richtigen Kästchens eingeweiht ist) einen vereinzelten Blick tauschend, bis endlich, im Moment, wo Bassanio das richtige Kästchen wählt, ihr Antlitz sich zu reiner Wonne verklärt und sie in den schönen Worten: „O Liebe, mäß'ge dich in deiner Seligkeit u. s. w.", gleichsam den Inhalt ihrer ganzen Seele aushaucht. Es ist dies der Höhepunkt der Schwierigkeit, wie der Wirkungsfähigkeit der Rolle; nur eine wirklich große Künstlerin vermag hier des Dichters Intentionen durch die Darstellung zu decken. Jede Sentimentalität muß hier dem einfachsten Ausdruck tiefsten Gefühls weichen. Das darauf folgende Selbstgespräch Bassanio's, bei Betrachtung ihres Bildnisses, giebt ihr noch Raum für die fernere mimische

Darstellung ihrer in Rührung, vielleicht in Thränen austönenden Freude. Dann naht sie langsam dem noch immer im Anschauen ihres Bildnisses versunkenen Freunde, und wie er den Reimspruch gelesen und sich nun zu ihr begeben will, steht sie bereits an seiner Seite und eine lange, innige Umarmung besiegelt den Bund. Nachdem der Moment des höchsten Glückes überschritten ist, folgt diese einfach schöne, in ungekünstelter Bescheidenheit ihr ganzes Ich ausbreitende und hingebende Anrede an Bassanio, wodurch sie, aus der Sphäre der höchsten Gefühlsaufregung, in der so angelegte Naturen niemals lange verweilen, in ihre natürliche, nur vom Glück verklärte Stimmung wieder einlenkt. Von da, bis zu ihrem ersten Abgang in der Scene, treten die Interessen Anderer in den Vordergrund, erst Lorenzo's und Jessica's Ankunft, dann Antonio's Schicksal. Wohlwollen, tiefe Theilnahme, Opferfreudigkeit, Bestimmtheit im Entschließen und Handeln folgen hier den warmen Ergüssen der Liebe und lehren sie uns von neuen, schönen Seiten kennen; durch diese Auftritte hindurch muß jedoch unausgesetzt, im stummen Zusammenspiel, ihr Einssein mit Bassanio, ihre tiefe Liebe zu ihm hervorleuchten.

Beim Wiederauftreten mit Nerissa, nach der eiligen Trauung, hat ein rascher Entschluß ihr den zu betretenden Weg sicher vorgezeichnet, und sie überläßt sich nun, in der Mittheilung des Verkleidungsplans, ganz wieder ihrem reizenden Humor, wie wir ihn im ersten Auftritt kennen lernten.

Porzia's Spiel in der großen Gerichtsscene des vierten Aktes, durch die Verkleidung, durch Ort und Verhandlungsgegenstand in bestimmte Schranken gewiesen, ist weit weniger schwierig, als in der Werbescene Bassanio's. Den Mißgriff, diese Scene (trotz des scherzhaft am Schluß der vorigen Scene ausgesprochenen Vorsatzes) in Hermaphrodrit-Tönen sprechen, die Männerstimme nachahmen zu wollen, wäre zu lächerlich, um ihn einer gebildeten Künstlerin zutrauen zu können. Die Pathetik des Richters bedingt von selbst die Anwendung tieferer Brusttöne, die sich aber stets innerhalb des natürlichen Organs der Darstellerin halten müssen. Und selbst diese Tonlage halte sie nur in dem inquisitorischen, gleichsam geschäftsmäßigen Theil der Rede fest; wo aber das tiefe Gefühl, oder die Er-

regung spricht, so namentlich bei der herrlichen Rede über die Gnade und bei der Schlußsentenz, womit sie Shylock in seinem Tigersprung aufhält und versteinern macht, da soll die Künstlerin unbeirrt ihre Stimme nur von ihrem warmen Gefühl und der Situation beherrschen lassen und sich keinerlei äußeren Zwang anthun. Die letzterwähnte Stelle wird von den Darstellerinnen oft ruhig, pathetisch, im Tone des Richterspruchs recitirt. Ich halte dies für ganz unrichtig. Auf langen Umwegen haben sich Porzia's Reden und die ganze Handlung auf diese Pointe hin zugespitzt; der Spruch muß deshalb, nachdem die vorhergehenden Reden Porzia's ruhig und richterlich-geschäftsmäßig gehalten wurden, mit plötzlich gehobener Stimme, in starker, edler Erregung, die den Triumph über den Bösewicht durchleuchten läßt, gesprochen werden. Der wuchtige Ausdruck muß der ungeheuren, sensationellen Wirkung, welche der unerwartete Spruch auf Gerichtshof, Kläger, Angeklagten, kurz alle Anwesenden ausübt, und deren Darstellung oft viel zu sehr vernachlässigt wird, ebenbürtig sein.

Porzia darf durch ihre Verkleidung nicht auf komische Wirkung spekuliren wollen; eher ist dies noch Nerissa in bescheidenem Maaße gestattet. Nur beim Abgang, wo die Stimmung wieder für heitere Eindrücke empfänglich geworden ist, darf der Uebermuth beider Frauen sich vielleicht in einem frostig-würdevollen Abschied und in gravitätischem Hinausschreiten geltend machen, um den Uebergang in die Schlußscene einzuleiten. Auch in den Bemerkungen an die Männer, als sie ihre Freundschaft zu Antonio der Liebe zu ihren Frauen überordnen, darf leise und vorsichtig eine kleine Schalkhaftigkeit bei beiden Frauen durchklingen.

Der fünfte Akt in Belmonte zeigt uns Porzia wieder im vollen Strome ihres schalkhaften Humors, der von dem stets durchschimmernden Glück über Bassanio's Besitz getragen wird. Dennoch ist von allen Porzia-Scenen die letzte leider die schwächste, da der Knoten der scherzhaften Intrigue mit den Ringen zu leicht geschürzt ist, um Porzia's reichem Charakterbild einen mit der dramatischen Höhe der früheren Scenen ebenbürtigen Abschluß geben zu können.

Diese Darstellung der Feinheiten und Schwierigkeiten der Porzia-Rolle rechtfertigen sicherlich die obige Bemerkung, wie nur

eine gereifte Künstlerin denselben gewachsen sei. Die Ansprüche auf Jugendlichkeit in der äußeren Erscheinung müssen sich daher so weit beschränken, als jene künstlerische Vorbedingung erfordert. Nicht absehen kann man dagegen von einer bedeutenden und anmuthigen Erscheinung, von vornehmer, graziöser und doch dabei natürlicher Haltung, mit schöner, modulationsfähiger Stimme und vollendeter Mimik.

Das Spiel Porzia's bedarf mit Nothwendigkeit der Unterlage einer glanzvollen, fast fürstlichen äußeren Stellung. Sie hält in Belmonte Hof wie eine Prinzessin, mit einem Gefolge von Ehrendamen, Pagen und Hausofficianten (wozu z. B. der alte würdige Balthasar zählt), gegen die sie eine gewohnheitsmäßig-herablassende Freundlichkeit übt, während ihr jede Ehrerbietung gezollt wird. Selbst Nerissa gegenüber ist sie nur herablassend-freundlich, niemals herzlich oder vertraulich, wie mit einer Gleichgestellten. Die Gemächer müssen mit fürstlicher Pracht ausgestattet sein, wie es dem an's Märchenhafte streifenden Zielpunkt der romantischen Freierfahrten von Prinzen und Edelleuten entspricht. Dieses ganze Relief ist unbedingt nothwendig, um Porzia in den Augen des Zuschauers in eine soziale Stellung zu heben, die allein solche Eigenschaften in ihr wachsen und sich entfalten lassen konnte, und wodurch insbesondere ihr Humor die richtige Färbung erhält und ihre Gesammthaltung unterstützt wird.

Das Zusammenspiel Porzia's und Bassanio's (so auch Nerissa's und Graziano's, Jessica's und Lorenzo's) muß vortrefflich einstudirt werden, insbesondere aber in der Scene der Kästchenwahl.

N e r i s s a ist die Vertraute der italienischen Novelle, halb Dienerin, halb Freundin. Die Figur ist von Shakespeare frei erfunden, falls nicht die gutmüthige Zofe in Fiorentino's Novelle einen äußeren Anhalt bot. Die sonst nicht aus dem Rahmen einer munteren Liebhaberin oder höheren Schauspielsoubrette herausfallende Figur hat vor Allem ihre, durch jenes Doppelverhältniß bedingte Stellung zu Porzia streng festzuhalten, — nicht zu vertraulich und nicht zu förmlich. Dies gilt insbesondere von der Werbescene Bassanio's (A. III, Sc. 2), wo sie, über ihrem eigenen stummen Liebesspiel mit Graziano, den Respekt vor der Herrin, die Aufmerksamkeit und Theil-

nahme für dieselbe, keinen Augenblick (wie dies so oft geschieht) aus den Augen verlieren darf. In dieser Scene, namentlich während der höchsten Spannung der Wahl, darf die Aufmerksamkeit durch nichts von Porzia und Bassanio abgelenkt werden, und letzterer muß der Angelpunkt für alle Augen, nicht bloß Porzia's sein. Erst nachdem diese Spannung vorüber ist, darf Nerissa wieder an ihren eigenen Liebeshandel mit Graziano denken. Im Ganzen muß sie sich etwas in zweiter Linie halten, nicht zu sehr vordrängen wollen, wie dies so häufig der Fehler in den Darstellungen Nerissa's und nicht minder Graziano's ist.

Im Uebrigen ist Nerissa ein kleiner Auszug ihrer Herrin, munter, schalkhaft, neckisch, humoristisch, — nur ohne jenen tieferen sittlichen und intellektuellen Fonds, der Porzia so hoch über sie emporhebt. Auch darf Nerissa ein wenig mit Graziano kokettiren, während Porzia's Humor sich von dieser Beimischung vollkommen frei erhalten muß.

Ueber ihr stummes Spiel in den ersten Werbescenen (A. II, Sc. 2) und der Gerichtsscene sind bei der Charakteristik Porzia's bereits die nöthigen Andeutungen gemacht.

Jessica ist eine reizende Rolle für eine naive Liebhaberin. Sie ist das leichtsinnige Naturkind, das in größter Naivetät, ohne eine Ahnung von der sittlichen Schwere ihres Thuns, ohne Gewissensbisse oder Skrupel, dem ungeliebten Vater, dessen sie sich schämt, davonläuft und seine Dukaten und Juwelen mitgehen heißt. Reizend ist ihr neckischer, munterer Unterhaltungston mit ihrem Gatten Lorenzo und mit Lanzelot, dem alten Hausgenossen. Für Porzia zeigt sie, in ihrer naiven, halb kindlichen Ausdrucksweise eine unbegrenzte Verehrung, mit Scheu gemischt, die diese mit freundlichherzlicher Herablassung erwiedert. Die ganze Darstellung der Rolle muß ein etwas orientalisches, fremdartiges Gepräge tragen und darf durchaus nicht in keckem Soubrettenton gehalten werden, sondern einfach, naiv, fast kindlich-gemüthvoll und ohne jede Spur von berechneter Koketterie.

Man ersieht aus dieser Darstellung, wie groß der Reichthum charakteristischer Figuren in diesem reizenden Lustspiel ist. Wenn es auch nur zwei wirklich schwierige und den Erfolg des Stücks wesentlich bedingende Rollen enthält, Shylock und Porzia, so ist doch

eine höchst sorgfältige Besetzung der übrigen Rollen, in erster Linie Bassanio's, Antonio's und Graziano's durch die besten verfügbaren Kräfte, unbedingt geboten.

Nicht minder wichtig und theilweise sehr schwierig ist das Ensemble. Dies gilt hauptsächlich von der großen Belmonte-Scene des dritten Aktes und von der Gerichtsscene. Auch die erste Scene der Kästchenwahl in Belmonte (A. II, Sc. 2) bedarf im stummen Spiel Porzia's und Nerissa's und der Theilnahme der Komparserie an den Vorgängen (sie müssen Porzia's Freude über die unglückliche Wahl Marocco's und Arragon's durchfühlen) einer tüchtigen Einübung. Allein dies ist nur das schwache Vorspiel der Werbescene Bassanio's (A. III, Sc. 2), wo sich die Erregung Porzia's bei der Entscheidung über ihr Schicksal, wenn auch in den näher Stehenden in stärkerem Maße, durch die ganze Komparserie fortpflanzen und unausgesetzt in mannigfachem Wechsel hervortreten muß. Die Theilnahme, Liebe, Verehrung der Umgebung für ihre schöne Herrin ist die Grundempfindung in diesem stummen Spiel; sie muß schließlich ihren freudig bewegten Ausdruck finden im Augenblick des Sieges und ihren lauten Ausbruch nach der Gratulation Nerissa's, wo alle sich huldigend herbeidrängen und Porzia ihnen in freundlicher Mimik dankt. Um die große, allseitige Spannung in dieser Scene einigermaßen für die Mitspielenden, wie für die Zuschauer aufzulösen, hat Shakespeare hier die Musik zu Hilfe genommen, namentlich auch den Gesang, den am besten zwei als Pagen verkleidete Damen übernehmen. Ob indeß das hier von Shakespeare gedichtete, oder irgend ein anderes der Situation entsprechendes Lied (moderne und allgemein bekannte Melodien natürlich ausgeschlossen) gesungen wird, kann keinen wesentlichen Unterschied machen. Kurz, der Regisseur muß wissen, dieser schönen Scene Leben und Bewegung einzuhauchen, die niemals erkalten und alle Anwesenden durchdringen.

In der Gerichtsscene herrscht eine noch weit intensivere Spannung, welche festzuhalten und durchzuführen ebenso nothwendig, als schwierig ist. Diese Nothwendigkeit und Schwierigkeit konzentrirt sich am stärksten in dem Spiel des um Antonio gruppirten Freundeskreises, wie bei Besprechung der Bassanio- und Graziano-Rollen bereits angedeutet ward. Sie muß, je nach den Momenten

der fortschreitenden Handlung, bald als Bezeugung der Theilnahme und Sorge für Antonio, bald des Hasses und Abscheues gegen Shylock, bald in der auf- und abwogenden Hoffnung und Sorge, mit welcher die Freunde der Gerichtsverhandlung folgen, dann in der herzlichen Theilnahme und Freude über die im Moment der furchtbarsten Spannung eintretende Rettung, schließlich in der Bewunderung und dem Dank für Porzia (ein Moment, welches zu häufig vernachlässigt wird) hervortreten und sich individuell auf's Verschiedenste gestalten, um auch in der Bewegung den Eindruck des Monotonen, allzu Gleichartigen zu vermeiden. Allein äußert sich auch naturgemäß in diesem Kreis die stärkste Bewegung, so muß sie doch, insbesondere in den wichtigeren Momenten, auch bei allen übrigen an der Darstellung Betheiligten hervortreten, bis zum letzten Gerichtsdiener oder Schließer herab. Insbesondere muß der Augenblick, wo der Jude auf Antonio losstürzt, und Porzia's Spruch mit einem Mal die Situation ändert, wie ein elektrischer Schlag wirken und sich, von dem Entzücken Bassanio's ausgehend, durch alle Anwesenden als Freude, Erstaunen, schadenfroher Hohn gegen Shylock, Bewunderung Porzia's, oder auf sonstige Art fortpflanzen. Auch dürfen der Doge und sein stummes Richterpersonal durchaus keine Theilnahmlosigkeit zeigen, wenn auch hier in Mimik und Bewegungen sehr Maß gehalten werden muß. Die Aufmerksamkeit bei Porzia's Eintritt, das Interesse an dem Verhör, die Freude über die juridische Spitzfindigkeit, die den glücklichen Ausgang gefunden, alles dies muß bei den Richtern seinen mimischen Ausdruck finden. Die ganze Scene muß mit einem Wort in einer Bewegung bleiben, die dem Grade der Spannung und der Freude an der Lösung jeweilig entspricht. Beschränkt sich hier die Darstellung nur auf die unmittelbar am Dialog theilnehmenden Personen, findet Shylock's cynische Bosheit nicht in dem allgemeinen Abscheu vor ihm und der allgemeinen Theilnahme für Antonio unausgesetzt ihr mimisches Gegenspiel, so wirkt die Scene peinlich spannend und erreicht nur einen Theil der Wirkung, deren sie fähig ist.

Von sonstigen Scenen, welche besonderer Einübung bedürfen, erwähnen wir noch der mimischen Einmischung der Masken (A. II, Sc. 1) in die von ihnen beobachtete und begünstigte Entführung Jessica's, endlich der Schlußscene (A. V, Sc. 1) in Belmonte, wo

immer das Eine, nicht unmittelbar am Dialog betheiligte Paar, den Zwist des Andern wegen der Ringe mimisch begleiten, und insbesondere die frohe Auflösung des Scherzes, der weiter keine Worte geliehen werden, als durch Porzia, in sehr lebhaftem, stummen Spiel, unter Theilnahme aller Anwesenden gefeiert werden muß. Ueberhaupt hat eine große mimische Lebhaftigkeit aller Anwesenden, zunächst getragen von der Liebe und Neckerei der drei jungen Paare, und Antonio's Freude über die glückliche Wendung seines Schicksals, die Handlung bis zum Schluß zu begleiten, um dem Zuhörer den freundlichen, warmen Eindruck mitzugeben, daß in Aller Herzen Glück und Freude eingezogen seien, daß alle Konflikte, die ernsten, wie heiteren, ihre vollständige Lösung gefunden haben.

Der Inscenirung dieses reizenden Lustspiels wird in England, namentlich seit Charles Kean, der auch den „Kaufmann" unter seine sogenannten Revivals aufnahm, große Sorgfalt gewidmet. Man nehme hierbei einmal Anlaß, durch Dekorationen, Trachten, Aufzüge u. s. w. ein historisch treues und reich belebtes Bild des öffentlichen Lebens in der damaligen Beherrscherin der Meere, Venezia, zu geben. Desgleichen bietet Porzia's Landsitz Anlaß zur Entfaltung des reichsten Luxus in den Trachten, wie in der Ausschmückung der Räume, sowie die Schlußscene Bedacht nimmt, dem stimmungsvollen Gespräch Lorenzo's und Jessica's den entsprechenden landschaftlichen Hintergrund einer italienischen, „mondbeglänzten Zaubernacht" zu geben.

Fr. Haase hat in Leipzig mit der Aufführung des „Kaufmanns" (9. Dezember 1871) den höchst verdienstvollen Versuch gemacht, diesen Reichthum der Scenirung und Ausstattung auch bei uns einzubürgern, wo leider die dürftige Ausstattung noch vielfach für eine „berechtigte Eigenthümlichkeit" des klassischen Dramas gilt. Bis auf die, englischen Mustern nachgebildeten Aufzüge und Maskenscherze zu Anfang des Stücks, welche meiner Ansicht nach hier weniger am Platze sind, können diese Darstellungen unbedingt zur Nachahmung für die Scenirung des „Kaufmanns" und der Shakespeare'schen Lustspiele überhaupt empfohlen werden, haben auch bereits einen wohlthätigen Einfluß in dieser Richtung ausgeübt.

Meine Bearbeitung, die nur vier Verwandlungen innerhalb der Akte erfordert, und wovon nur die Herrichtung der 2. Scene des II. Aktes der Deckung durch den Zwischenvorhang bedarf, bietet für die Scenirung keine großen Schwierigkeiten.

Als Schauplatz der Eröffnungsscene dürfte der Markusplatz mit der Piazetta am besten passen, zur Linken Marcuskirche und Dogenpalast, rechts Sansovino's Bibliothek, im Prospekt, jenseits der Lagunen, die Insel San Giorgio maggiore mit Palladio's schöner Kirchenfaçade. In Leipzig war die Ansicht vom entgegengesetzten Standpunkt aus gewählt.

Die 3. Scene des I. und 1. Scene des III. Aktes bedürfen nur einer kurzen Bühne mit gewöhnlicher Platz- oder Straßendekoration. In Leipzig sah man im I. Akt im Prospekt die Kirche San Giovanni e Paolo, nebst der prächtigen Facade der Scuola di San Marco, im III. Akt den großen Kanal mit der Rialtobrücke.

Die 1. Scene des II. Aktes muß sehr tief sein und ein reiches, charakteristisches Bild aus dem Innern der Stadt darbieten, wie es sich zu der Darstellung der mannigfaltigen Vorgänge dieser Scene eignet. Rechts im Vordergrund ist Shylock's Wohnung gedacht. Mitten über die Bühne, parallel mit der Rampe, läuft ein Kanal mit verschiedenen Abzweigungen nach der Tiefe der Bühne zu. Ueber die Kanäle führen mehrere hochgewölbte Brücken nach dem jenseitigen Ufer, mit Gebäuden in gothischem und romanischem Styl, wie sich diese in Venedig bis zum 15. oder 16. Jahrhundert ausgebildet hatten, in mannigfaltiger Gruppirung besetzt. Die jungen Edelleute, wie die Masken, kommen theils in Gondeln an, theils überschreiten sie die Brücken. Der Schluß der Scene geht bei Mondschein, Illumination und Fackelbeleuchtung vor sich. Nachdem Jessica in ihr Haus zurückgetreten, und ehe Graziano und Salarino kommen, entwickelt sich erst eine Zeitlang das Maskentreiben auf den Straßen und Kanälen. Ein Theil der Masken beobachtet dabei, von der Brücke in Front aus, die Vorbereitungen zur Entführung Jessica's und mischt sich später mimisch ein, umringt die Entfliehenden und reißt sie in tollem Jubel mit sich fort, ihre Flucht deckend. Lorenzo und Jessica steigen am besten in eine Gondel ein, während die Freunde von der Brücke herab winkend und grüßend Abschied nehmen.

Der vierte Schauplatz in Venedig dient der Gerichtsscene

(A. IV, Sc. 1). In Leipzig hatte man dazu die sehr getreue Darstellung des Saales des Senats (dei Pregadi) gewählt; auch der weltberühmte große Rathssaal (del maggior Consiglio) würde sich empfehlen. Gegen die gewöhnliche Anordnung, daß der Doge mit den Richtern im erhöhten, durch eine vergoldete Balustrade abgeschlossenen Hintergrund Platz nimmt, wozu Stufen in der Mitte hinaufführen, links im Vordergrund die Gruppe um Antonio, dicht hinter der Balustrade, ebenfalls links die Sitze Porzia's und Nerissa's, läßt sich nichts einwenden. Nur muß Shylock sich bei dieser Anordnung vorwiegend rechts halten, um bei den Gesprächen mit dem Dogen, Porzia und Antonio dem Publikum niemals für längere Zeit den Rücken drehen zu müssen; eine halbe Rückenstellung ist dagegen unbedenklich, wird sogar dem Fehler mancher Shylock-Darsteller entgegen wirken, in der Gerichtsscene in's Publikum hinein zu sprechen. Der Reichthum des Gemachs, die Trachten, Diener, Wachen und das ganze Ceremoniell müssen der damaligen Größe Venedigs und der Würde des Dogen und seines Gerichtshofes entsprechen.

Von den drei Schauplätzen in Belmonte beansprucht der erste (A. I, Sc. 2) nur eine kurze Bühne, das elegant ausgestattete Boudoir Porzia's darstellend, im Prospekt eine reizende Aussicht auf den Park, durch die Säulen einer Loggia hindurch.

Die beiden Kästchenscenen (A. II, Sc. 2 und A. III, Sc. 2) gehen in dem tiefen, reich gruppirten Prachtsaal des Schlosses vor sich, der ein Bild des fürstlichen Reichthums und der hohen Stellung Porzia's geben muß. Links, um eine Stufe erhöht, ist Porzia's Sitz während der Wahl. Die Kästchen werden am besten nicht zur Seite oder im Hintergrund hinter Vorhängen, die erst bei der Wahl aufgezogen werden, aufgestellt, sondern ganz offen in der Mitte der Bühne, oder etwas nach rechts, auf einem altarartigen Tisch, der auf einem nur wenig erhöhten Podium steht. Der Freier tritt hinter den Tisch, mit dem Antlitz gegen die Zuschauer. Die Aufzüge der Freier, sowie Porzia's Auftreten, müssen unter Entfaltung größten Pompes und unter Musikbegleitung vor sich gehen.

Die Schlußscene (A. V, Sc. 1) statte man, wie bereits Eingangs den englischen Vorstellungen nachgerühmt, auf's Geschmackvollste aus. Eine tiefe Scene, das schön gruppirte Schloß von Belmonte in reicher Frührenaissance im Prospekte, rechts im Vor-

dergrund, um einige Stufen erhöht, ein Pavillon, vor dessen Eingang Lorenzo und Jessica kosen; die übrige Bühne ein reicher Park mit Kanälen, Brücken, Kiosks, Statuen, Vasen, Fontainen, Alles in zauberischem Mondschein erglänzend, dazu die Begleitung träumerischer Musikweisen, — so muß Belmonte den Zuschauer von den Erschütterungen der Gerichtsscene wieder in das heitere Gebiet des Lustspiels zurückführen.

Bei Besprechung der Porzia-Rolle ist bereits der Nothwendigkeit gedacht, ihrem Spiel durch fürstliche Pracht und Ausstattung Relief zu geben. Dies gilt natürlich in höchstem Maaße von ihrer eigenen Kleidung und Ausschmückung in den beiden Werbescenen. Während im Uebrigen die Costume des Stücks den historischen Trachten Venedigs in der Renaissanceperiode streng entsprechen müssen, gestattet die Romantik der Handlung auf Belmonte für Porzia eine größere Freiheit, bei der nur der Charakter der Periode im Allgemeinen zu wahren und alles entschieden Moderne zu vermeiden ist. Beim Wiederauftreten am Schlusse des III. Aktes tragen Porzia und Nerissa bereits Reisekleider; so auch in der Schlußscene des Stücks. Nerissa hat jede auffallende Pracht ihrer Kleidung zu vermeiden. Jessica erscheint in jüdisch-orientalischem Costum von greller Farbenzusammenstellung und mit reichem Schmuck, wie denn überhaupt im 16. Jahrhundert in Venedig Perlen und Juwelen verschwenderisch zur Schau getragen wurden.

Wenn übrigens im 16. Jahrhundert die schwarze Farbe, sowohl für die Ober- als Untergewänder, in Venedig fast ausschließlich gebräuchlich war, so muß die Galatracht Bassanio's und Graziano's im dritten Akt hiervon eine Ausnahme machen.

Daß die Prinzen von Marocco und Arragon mit ihrem Gefolge prächtig und charakteristisch auszustaffiren sind, versteht sich von selbst.

In der Darstellung des Shylock vermeide man die moderne jüdische Tracht und insbesondere alles Aermliche. Charles Kean ging wohl zu weit, indem er ihn vollständig in der Tracht eines reichen venetianischen Kaufmanns darstellte: langes, schwarzes, eng anliegendes Gewand mit gelben Knöpfen besetzt, anschließende Aermel, weit geschlitzte Hängeärmel, eine hohe, schwarze Mütze mit gelber Borde und nur auf der Brust den gelben Ring, als Zeichen des Juden. In der That war im 16. Jahrhundert, Vecellio zufolge, die

Tracht der vornehmen Juden der der christlichen Kaufleute ganz gleich, bis auf eine gelbe oder orangefarbene Mütze, die zu tragen sie gesetzlich gezwungen wurden. Dennoch würde diese historisch treue Tracht unserer typisch gewordenen Vorstellung von Shylock zu sehr widersprechen; wohl aber läßt sich eine Vermittelung mit der jüdischen Kleidung der späteren Zeit treffen. Als Geizhals darf Shylock überhaupt nicht kostbar, jedoch noch weniger ärmlich gekleidet erscheinen.

Die Litteratur dieses Stücks ist, den „Sommernachtstraum“ allenfalls ausgenommen, die reichste von sämmtlichen Lustspielen Shakespeare's, wie dies seiner Bedeutung zukommt und durch seine eigenthümliche Komposition erklärlich wird. Ueber die Quellen des Stücks hat K. Simrock die ausführlichsten und weitgehendsten Erörterungen angestellt. Vortrefflich ist in dieser Beziehung namentlich auch A. Schmidt's Einleitung zu seiner Revision der Schlegel'schen Uebersetzung (Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft). Demnächst erwähnen wir der bezüglichen Vorreden von Delius und Bodenstedt zu ihren Ausgaben, beziehungsweise Uebersetzungen. Ulrici, Gervinus und Kreyßig haben die ästhetische Seite des Stücks vortrefflich erörtert, auch v. Friesen über die Darstellung desselben (Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Band VIII) manche treffende Bemerkung gemacht. Geradezu unentbehrlich für die Darsteller des Shylock und der Porzia sind Rötscher's meisterhafte Abhandlungen über diese beiden Hauptcharaktere des Stücks, in seinem bekannten Werke „Shakespeare in seinen höchsten Charaktergemälden“. Desgleichen hat Mrs. Jameson eine vortreffliche Charakteristik Porzia's geliefert und sie gegen Hazlitt's geistlose Vorwürfe der Affektion und Pedanterie in Schutz genommen. Bodenstedt, in seinen Frauencharakteren Shakespeare's, vervollständigt die Darstellung von Mrs. Jameson. Auch in den verschiedenen Schriften und Aufsätzen von Genée, Elze, Cohn, Thümmel, Kean u. s. w. sind werthvolle Beiträge philologischen, ästhetischen und litterargeschichtlichen Inhalts enthalten, denen ich manche werthvolle Anregung verdankte.

Viel Lärmen um Nichts.

Das Lustspiel „Viel Lärmen um Nichts" erschien zuerst im Jahre 1600 in einer Quartausgabe; ein Abdruck derselben ging dann in die Gesammtausgabe der Folio von 1623 über. Da des Stücks in dem bekannten, 1598 erschienenen Verzeichniß von Meres noch nicht gedacht wird, so nimmt man allgemein das Jahr 1599 als Abfassungszeit an.

Shakespeare näherte sich damals dem Zenith seines Ruhmes; er hatte bereits Meisterstücke der Tragödie, Comödie, Historie verfaßt. Gegen alle diese, in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre entstandenen Werke, steht „Viel Lärmen um Nichts" gewaltig zurück; nur die leichte, feine Schreibart, der sprudelnde Witz und die reizende Charakteristik der humoristischen und komischen Figuren, entschädigen für die Mängel der Komposition und die flüchtige Behandlung. Auch dieses Stück ist übrigens dem Schicksal nicht entgangen, trotz seiner offenkundigen Schwächen, von einzelnen Kritikern über alles Maaß gerühmt zu werden; Charles Kean nennt es: the finest of english comedies; für A. Wilbrandt ist es „in jedem Sinne das Werk einer Meisterhand".

Wie so häufig, verband Shakespeare auch in diesem Stück zwei selbstständige Handlungen mit einander, deren dramatische Verknüpfung eine ziemlich lose ist. Die Haupthandlung, die Verleumdung und Rechtfertigung Hero's, entnahm er einer italienischen Novelle Bandello's, derselben, aus welcher unser alter deutscher Dichter Ayrer seine „Comedia von der schönen Phänicia und Graf Tymbri von Golison" schöpfte. Ein einzelner Zug, die Täuschung Claudio's durch die verkleidete Zofe Hero's, ist einer Episode aus Ariost's

rasendem Roland entlehnt. Die in diese ernste Handlung eingeführten komischen Charaktere und die ganze humoristische Nebenhandlung Benedict's und Beatricen's sind Shakespeare's eigene Zuthaten, auf denen auch die Zugkraft beruht, welche das Stück, von Shakespeare's Zeiten her, auf der Bühne bewährt hat. Diese Thatsache berechtigt übrigens durchaus nicht, deßhalb den theatralisch wirkungsvollsten Theil der Handlung auch für den Haupttheil, für die dramaturgische Grundlage des Ganzen zu halten, wie verschiedene neuere Kritiker thun. Den Kern der Komposition bildet ganz unstreitig und mit Shakespeare's sonstiger Kompositionsweise übereinstimmend die ernste auf Bandello's Novelle gegründete Haupthandlung. Eigentlich müßte daher das Stück ein Schauspiel genannt werden, und jenes Ueberwiegen des Lustspieleffekts ist nur der Reflex eines Fehlers, welcher die ganze Veranlagung des Stücks durchzieht.

Von den architektonischen Bedenken wegen zu loser Verknüpfung der beiden Handlungen, die überhaupt für solche leichte Stücke nicht schwer wiegen und namentlich der Bühnenwirkung nur wenig oder gar keinen Eintrag zu thun pflegen, soll hier ganz abgesehen werden. Um so schwerer fällt jedoch der Umstand in's Gewicht, daß hier zwei Handlungen, eine boshafte und eine heitere Intrigue, in Verbindung gebracht sind, deren Charakter und Färbung einer dramatischen Verschmelzung absolut widerstreben. Wenn dem Dichter selbst im „Kaufmann von Venedig" eine harmonische Verschmelzung so unharmonischen Stoffs, wie die Porzia- und Shylock-Handlungen, nicht vollständig gelungen ist, wieviel weniger im vorliegenden Falle, wo er eine viel bedenklichere Methode der dramatisch-ästhetischen Behandlung in Anwendung brachte. Der Versuch nämlich, den manche Kritiker als so gelungen bezeichnen, beide kontrastirenden Stoffe in eine gemeinsame Atmosphäre des behaglichen Gehenlassens, der leichten Lebensauffassung einzuhüllen, verschärft in meinen Augen nur den gerügten Kompositionsfehler, statt ihn zu verdecken. Durch eine oft bis an Unzartheit streifende Behandlung des tragischen Konflikts wird die Haupthandlung sicherlich für das gesunde Gefühl des Hörers der heiteren Nebenhandlung nicht näher gerückt. Dies schließt allerdings nicht aus, daß in einzelnen Kreuzungspunkten die eine Handlung der andern vortrefflich zu Hülfe kommt; so wird insbesondere den

beiden spröden Naturen, Beatrice und Benedict, das Geständniß ihrer Liebe durch den gemeinschaftlichen Schmerz um Hero's tragisches Schicksal auf die feinste Weise erleichtert.

Durch die Veränderungen, die Shakespeare mit dem Novellenstoff Bandello's vorgenommen, ist die erstrebte Lösung einer unlösbaren Aufgabe nur noch ethisch anstößiger geworden. Ich stimme A. Schmidt vollständig bei, wenn er „Viel Lärmen um Nichts" als das einzige Beispiel hervorhebt, wo unser Dichter den benutzten Stoff nicht gehoben und veredelt habe, sondern wo es sogar fraglich sei, ob nicht das Gegentheil stattgefunden.

In zwei Punkten ist allerdings eine dem sonstigen feinen Takt unseres Dichters entsprungene Veredelung des Novellenstoffs zu erkennen. Der erste betrifft Claudio's äußere Stellung. In der Novelle steht er an Reichthum und Rang weit über der Familie Leonato's, läßt sich gleichsam zu derselben herab; bei Shakespeare ist dies Verhältniß das Umgekehrte, so das des armen Claudio's Verstoßung der reichen Erbin in diesem einen Fall sein Ehrgefühl allerdings im vortheilhaften Lichte zeigt. Und zum anderen wird die peinliche Spannung der Trauungsscene durch die vorhergehende Ergreifung Borachio's gemildert, welche dem Zuschauer die Gewißheit giebt, daß Hero's Unschuld sehr bald an's Licht kommen müsse, daß der Konflikt nicht tragisch enden könne. Allein diesen beiden Verbesserungen stehen leider weit stärkere Veränderungen zum Schlechteren entgegen. Hierhin gehört zunächst die vom Dichter vorgenommene Umwandlung des edlen, hochherzigen Timbreo der Novelle, in den ziemlich unbedeutenden, oberflächlichen, unbeständigen Claudio; der schon vor der Entdeckung von Hero's vermeintlicher Untreue gefaßte Plan ihrer öffentlichen Beschimpfung (in der Novelle läßt er durch einen Dritten die fatale Botschaft ausrichten) streift sogar an's Unwürdige. Auf der anderen Seite hat allerdings der Bühneneffekt hierdurch indirekt gewonnen, indem die unterbrochene Trauungsscene jedenfalls den theatralisch wirkungsvollsten Theil der ernsten Haupthandlung bildet; beim Festhalten der Motivirung der Novelle war diese Wirkung nicht zu erreichen. Höchst unglücklich hat Shakespeare ferner die von ihm erfundene Figur des Stegreif-Bösewichts Don Juan an die Stelle des eifersüchtigen Mitbewerbers der Novelle gesetzt.

Die Eifersucht ist in der Novelle ein psychologisch vollgültiges Motiv, Claudio durch Verläumdung Hero's von der Verbindung zurückzuschrecken, während die nackte Bosheit Don Juan's jedes greifbaren Anlasses entbehrt, dieser widerwärtige Intriguant überdieß die Färbung der Haupthandlung in noch weit unversöhnlicheren Gegensatz zu der humoristischen Nebenhandlung bringt, als dies bei treuer Anlehnung an die Novelle der Fall gewesen wäre. Ebenso ungenügend ist auch die psychologische Zeichnung des „ausübenden Schurken" und die lediglich dem unwahrscheinlichsten Zufall und der plötzlich unmotivirt hervorbrechenden Reue Borachio's anheimgegebene Entdeckung des Schurkenstreichs. Die ästhetisch vielleicht noch am meisten anstößige Abweichung von der Novelle ist aber die nach Entdeckung von Hero's Unschuld (die schon am Tage nach ihrer öffentlichen Beschimpfung und ihrem vermeintlichen Tod an den Tag kommt) sofort eingeleitete Wiedervermählung Claudio's*). Die Novelle läßt ein volles Jahr darüber verstreichen, während im vorliegenden Stück Leonato dem treulosen Bräutigam, ohne jede Anstands- und Gefühlspause, die Nichte und doppelte Erbin an Stelle Hero's an den Hals wirft. Es ist mitunter, als wenn unserem Dichter in manchen Schau- und Lustspielen (am stärksten allerdings in „Maaß für Maaß", den beiden „Veronesern" und „Ende gut, alles gut") die ethische Feinfühligkeit zeitweise ganz abhanden käme, die ihm doch sonst in so wunderbarer Weise eigen ist. Die unbefriedigende Schlußscene von „Viel Lärmen um Nichts" ist die letzte unabweisliche Konsequenz des Kompositionsfehlers, Unvereinbares nicht bloß (wie z. B. im „Kaufmann von Venedig") neben einander stellen, sondern verschmelzen zu wollen.

Nach dieser Kritik der Komposition befinde ich mich also keineswegs mit deren günstiger Beurtheilung Seitens mancher Kritiker in Uebereinstimmung. Das Ganze ist eine leichte, flüchtige Arbeit; sie

---

*) Holtei sucht in seiner Bearbeitung diese Unzartheit des Dichters gut zu machen. Er läßt nämlich Claudio, statt der vorgeschlagenen Ersatz-Verbindung zuzustimmen, dieselbe umgekehrt verweigern; indem er dann bittet, daß die von ihm ausgeschlagene Ersatzbraut sich entschleiern möge, löst sich das Räthsel. Für mein Gefühl ist diese Aenderung eine wohlthuende; sie dürfte jedoch außerhalb der Befugnisse eines Bearbeiters liegen.

erinnert in mancher Beziehung an die ziemlich gleichzeitig entstandenen „lustigen Weiber von Windsor", zu deren Abfassung er, der Tradition zufolge, nur vierzehn Tage gebraucht haben soll. Beiden Stücken charakteristisch ist insbesondere das ganz ungewöhnliche Ueberwiegen der Prosa über die gebundene Rede; „Die lustigen Weiber" sind zu $^9/_{10}$, „Viel Lärmen um Nichts" zu $^3/_4$ in Prosa geschrieben.

Die Bühnenwirkung des Stücks beruht, wie bereits erwähnt, nicht auf der ernsten Haupthandlung, sondern auf der humoristischen Nebenhandlung, dem Krieg Benedict's und Beatricen's, und auf den Clown-Scenen. Von Garrick bis zu Macready und Charles Kean (der „Viel Lärmen um Nichts" unter seine sogenannten 12 Revivals aufgenommen hatte) haben die berühmtesten Künstler in der Benedictrolle debutirt und Holzapfel (Dogberry) pflegt von sämmtlichen Shakespeare'schen Clowns am stärksten auf die Lachmuskeln der Zuschauer zu wirken. Wer gedenkt hierbei nicht unsres alten Gern? — Bei tüchtiger Darstellung müssen übrigens auch einige Scenen der Haupthandlung, insbesondere die so tragisch unterbrochene Trauungsscene zu tieferer Wirkung gelangen, während leider die Schlußscene, durch den Kontrast der ernsten und der heiteren Lösung, weder einen einheitlichen, noch überhaupt einen wohlthuenden Eindruck zurückläßt.

Auf der deutschen Bühne ist das Stück, vornehmlich seit es Holtei in einer geschickten Bearbeitung 1852 auf das Wiener Burgtheater brachte, ein allgemeines Repertoir- und Zugstück geworden. Die unverwüstliche Popularität des Sujets, Ehestandsverächter durch die Liebe und scherzhafte Täuschung unter das Joch der Ehe gebracht zu sehen, verbunden mit dem graziösen, heiteren, wenn auch in diesem Stück keineswegs besonders tiefen Witz unsres Dichters, werden ihm auch für die Dauer diesen Platz sichern.

Der Titel des Stücks läßt sich wohl nur durch kasuistischen Zwang in eine logische Beziehung zu seinem Inhalt bringen. Wie bei „Was ihr wollt", „Wie es Euch gefällt" u. s. w. ist auch der Titel „Viel Lärmen um Nichts" nur eine jener scherzhaften, von Selbstironie angehauchten Devisen, unter denen Shakespeare seine leichtere Waare an den Markt zu bringen pflegte. Der Dichter hat hierbei Lessing's Ansicht, daß der Titel so wenig wie möglich vom Inhalte verrathen müsse, noch überboten.

Das Stück ist unter Leitung Ludwig Tieck's vom Grafen Wolf von Baudissin übersetzt worden. Meine Bearbeitung gründet sich auf die durchgreifende und vortreffliche Revision dieser Uebertragung, womit A. Schmidt die große, von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft veranstaltete Ausgabe des Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungswerks bereichert hat. Die meinerseits aus den oft erörterten Bühnenrücksichten vorgenommene Superrevision der Uebersetzung hatte bei keinem anderen Stück unseres Dichters leichteres Spiel, als beim vorliegenden, wozu auch das Ueberwiegen der Prosastellen bedeutend beiträgt.

Auf der deutschen Bühne debutirte „Viel Lärmen um Nichts“ bereits 1779 in einer Bearbeitung von J. J. Engel. Als charakteristisch für den damals herrschenden, dem jetzigen direkt entgegengesetzten Zeitgeschmack ist hervorzuheben, wie Engel die ganze Nebenhandlung Benedict's und Beatricen's, sowie die Clowns, Holzapfel und Schlehwein, vollständig wegließ, also gerade diejenigen Bestandtheile des Stücks, worauf sich heute der Bühnenerfolg desselben ausschließlich stützt. Die Engel'sche Bearbeitung ward von der Schröder'schen Gesellschaft aufgeführt; Schröder selbst spielte den Leonato. Im Jahre 1792 brachte Schröder eine eigene Bearbeitung auf die Bühne. Die wesentlichste Verbreitung über die deutsche Bühne datirt indeß, wie bereits erwähnt, von Holtei's Bearbeitung her, welche auch noch heute neben verschiedenen Regiebearbeitungen auf vielen Bühnen die gangbare ist. Außerdem besitzen wir eine im Druck erschienene Bearbeitung von E. und O. Devrient, sowie eine neuerdings als Manuscript gedruckte freie Uebersetzung und Bearbeitung von Gisbert von Vincke. Einige Einwendungen gegen die etwas übertriebene scenische Vereinfachung der Holtei'schen Bearbeitung folgen weiter unten; vom Standpunkt der eigentlichen Bearbeitung des Stücks halte ich nur den bereits oben in einer Anmerkung erwähnten Eingriff in die Schlußscene für nicht berechtigt, zweifle auch, ob die von Holtei hinzugedichtete Schlußrede Beatricen's das Stück wirksamer abschließt, als das von mir vorgeschlagene Herantreten beider Paare zum Altar.

Die Folio von 1623 enthält die Eintheilung des Stücks in Akte, nicht in Scenen. Die meisten Bearbeiter ziehen die gewohn-

heitsmäßigen fünf Akte Shakespeare's in vier oder drei zusammen; ich habe davon Abstand genommen, obgleich aus inneren, dramatischen Gründen gegen diese Zusammenziehung wenig einzuwenden wäre.

Die Bearbeitungsaufgabe ist bei „Viel Lärmen um Nichts" überhaupt eine verhältnißmäßig sehr einfache.

Unter Beseitigung zweier kleiner Scenen (A I, Sc. 2 und A. V, Sc. 3 nach Tieck) ist das ganze Stück nach meiner Bearbeitung in acht Scenen untergebracht. Die Personen sind, mit Ausnahme Balthasar's, sämmtlich beibehalten, und das Bearbeitungsgeschäft erstreckte sich nur auf ziemlich gleichmäßig vertheilte Kürzungen und auf Zusammenlegung solcher Scenen, wobei die Beibehaltung desselben Schauplatzes und die unmittelbare zeitliche Aufeinanderfolge durchaus unbedenklich schienen. Meine Bearbeitung schließt sich treuer an's Original an, als die sonst gebräuchlichen.

In der Charakteristik der Rollen können wir kurz sein; sie liegt überall offen zu Tage, und was die eigenen Worte und Handlungen nicht enthüllen, dafür sorgen die Bemerkungen dritter Personen. Im Allgemeinen fehlt den meisten Charakteren, wie dem ganzen Stück, die ethische Vertiefung; es enthält nur zwei Charakterbilder ersten Ranges, Beatrice und Benedict.

Don Pedro, Prinz von Arragon, ist der herablassendste Lustspielprinz, den Shakespeare gezeichnet hat und der Künstler wird ihn am richtigsten darstellen, wenn er ihn als das absolute Gegentheil des typischen spanischen Granden auffaßt. Der leichte Unterhaltungston des Stücks, welcher die Standesunterschiede kaum noch hervortreten läßt, charakterisirt sich am schärfsten in der Stellung des Prinzen zu seinen beiden ihm unentbehrlichen Gefährten Claudio und Benedict. Wenn er dem Letzteren gestattet, ihn zu dutzen, ihn Windbeutel u. dgl. zu nennen, so kann man in der That die prinzliche Herablassung nicht weiter treiben. Da er aber nun einmal im Stück Fürst genannt wird, so will er auch so dargestellt sein: feine, graziöse, prinzliche Manieren, aber nur keine Verschwendung

von Würde und Hoheit. Den Dichter haben unstreitig ähnliche Erwägungen geleitet, indem er aus dem „König" der Novelle bloß einen Prinzen machte. Er ist ein gutmüthiger, heiterer Lebemann, der gern in seinem Kreise Vorsehung spielt, gern Alle, denen er zugethan ist, glücklich machen, sich dabei aber auch selbst amüsiren will. Scherzhaft wirbt er um Hero, um sie seinem Günstling Claudio zu geben; in den Neckereien Benedict's spielt er einen Hauptpart. Der heitere Scherz ist überhaupt sein Lebenselement; Ernst zeigt er nur in den kurzen Auftritten, wo sein tückischer Bruder Hero verläumdet, wo er Claudio's Anklage der Hero bestätigt und wo der alte Leonato von ihm und Claudio Rechenschaft fordert. Seinem Bastardbruder, Don Juan, gegenüber ist er kurz und reservirt. Alles übrige ist leichte Konversation und muß in diesem Tone gehalten werden. Der Prinz wird am besten auf der Grenze des Jünglings- und Mannesalters, etwa in den Dreißiger, darzustellen sein.

Des Prinzen Bastardbruder, Don Juan, ist ein widerwärtiger, sauertöpfischer Bösewicht. Beatrice bekommt eine volle Stunde Sodbrennen, wenn sie ihn nur ansieht; Hero und Conrad nennen ihn schwermüthig. Die verbissene Wuth über seine untergeordnete, wenn auch selbstverschuldete Lage, macht ihn zurückhaltend und schweigsam gegen Jedermann, außer gegen die Vertrauten seiner Schlechtigkeit. Der Neid gegen die Glücklicheren setzt sich bei ihm in die Freude um, das Glück Anderer zu stören. Er ist aber dabei geistig zu unbedeutend, um den interessanteren Bösewichtern Shakespeare's zugezählt werden zu können. Er wird anfangs der dreißiger Jahre darzustellen sein, nicht in der Maske des Heuchlers, sondern des Theaterbösewichts, die er absichtlich zur Schau zu tragen liebt, wie aus seinem Gespräch mit Conrad, A. I, Sc. 1, hervorgeht.

Graf Claudio, der Held und Liebhaber des Stücks, entspricht in seinem Auftreten nicht ganz der Beschreibung, die der Offizier in der Eingangsscene von ihm giebt, nämlich eines jugendlichen Kriegshelden, der „in der Gestalt eines Lammes die Thaten eines Löwen vollbracht habe". Denn gerade was ihm im Stück fehlt ist die männliche Festigkeit. Er ist leicht erregbar, aber ohne ethische Vertiefung. Hero's Reiz und, wie es nach einer Frage an den Prinzen scheint, auch ihr Vermögen haben bereits vor dem Feldzug

Eindruck auf ihn gemacht, der jetzt beim Wiedersehen sich rasch zur Liebe entfaltet. Auf des Prinzen Vorschlag, für ihn um Hero zu werben, geht er ein; durch eine Einflüsterung Don Juan's eifersüchtig gemacht, hält er dann ohne Weiteres den Prinzen für falsch und giebt Hero auf. In dem Gespräch mit Benedict, der ihn mit der vom Prinzen weggekaperten Hero neckt, spielt er nicht den Entrüsteten oder Unglücklichen, sondern er erscheint nur ärgerlich und gereizt. Nach Aufklärung des Irrthums kehrt dann seine Liebe zu Hero sofort zurück. Der Dichter leiht derselben indeß nicht viel Worte; Claudio verliert in der That, vom ersten Auftreten bis zu der Altarscene, nur zwei Zeilen an Hero, so daß seine eigentliche Liebhaberrolle kaum zur Entwickelung gelangt. Die Mimik muß also der Rolle nachhelfen, insbesondere auch den Eindruck des Erblickens von Hero, A. I, Sc. 1, äußerlich wahrnehmen lassen. Immerhin wird aber der Darsteller diesen, wie allen späteren Beziehungen zu Hero, den Ausdruck warmen Gefühls leihen müssen, um die Rolle möglichst zu heben. Kaum mit Hero verlobt, in liebender Ungeduld der Hochzeit entgegensehend, genügt dann die Anschwärzung Don Juan's, A. III, Sc. 1, um in ihm, schon ehe der angebotene Beweis von Hero's Untreue geliefert ist, den unwürdigen Entschluß reifen zu lassen, sie öffentlich vor dem Altar zu beschimpfen. Diese tragische Scene spielt Claudio zuerst mit herber Schärfe ab; sein „Nein" muß hart und schneidend klingen. Allmählich soll sich aber daraus, nach des Dichters Intention, ein tieferes Gefühl, ein Kampf zwischen Ehre und Liebe entwickeln. Leonato sagt ausdrücklich:

Claudio sollte lügen,
Der sie so liebte, daß beim Sprechen er
Die Flecken ihrer Schmach mit Thränen wusch?

In dem Rencontre mit Leonato und Antonio, A. V, Sc. 1, wo beide ihn mit Anschuldigungen überhäufen und zum Zweikampf herausfordern, muß Claudio, nachdem er die erste unwillkürliche Aufwallung überwunden, kalt und ruhig bleiben. Er achtet das Alter, das Unglück und darf nicht etwa höhnende, beleidigende Ueberlegenheit zeigen, wenn auch die nachfolgenden, ziemlich unzarten Scherze über die zwei alten Männer ohne Zähne, welche ihm und

dem Prinzen die Nasen abbeißen wollten, die Versuchung zu einer solchen Auffassung ziemlich nahe legen. Mitten in diese scherzhafte Laune fällt nun Benedict's Herausforderung, die er, obgleich im ersten Augenblick befremdet, mit kavaliermäßigem Uebermuth aufnimmt. Es folgt dann die Enthüllung des Verraths an Hero, die ihn tief erschüttern muß. In derselben ernsten Stimmung ist die Schlußscene, die Wiedervereinigung mit Hero, zu halten; der in diese tiefergreifende Situation von unserem Dichter eingestreute leichte Scherz ist, was Claudio's Theil betrifft, durch meine Bearbeitung beseitigt, auch die unzarte Antwort an Leonato: „Ich halte Wort, und wär' sie eine Mohrin," passend abgeändert. Von der Wiedervereinigung mit Hero ab, theilt sich dann sein stummes Spiel zwischen der reuigen, zärtlichen Aufmerksamkeit für diese und der fröhlichen Theilnahme für Benedict und Beatrice. Der Gang zum Altar macht den Schluß.

Nur in der hier geschilderten Haltung dürfte Claudio, was sein Spiel in der Haupthandlung betrifft, ästhetisch und ethisch zu retten sein. Der ganze übrige Inhalt der Rolle, insbesondere die Theilnahme an Benedict's Zähmung, und überhaupt sein Verkehr mit diesem und dem Prinzen, wird von froher Jugendlaune und übermüthigem Scherz ausgefüllt. Das Necken namentlich verstehen alle Personen des Stücks; ist es bei Benedict naturwüchsiger, derber, so erscheint es bei Claudio gesuchter und feiner. Die Aufgabe des Darstellers bleibt es, Scherz und Ernst in dieser Rolle so auseinander zu halten, daß sie nicht in Unzartheit und Frivolität zusammenfließen. Ohne die geschilderten Eingriffe der Bearbeitung (die übrigens nur im Ausmerzen des Frivolen, nicht, wie bei Holtei, in positiven Abänderungen ihr Ziel zu erreichen suchen) wäre dies aber unmöglich; hier handelt es sich in der That mehrfach darum, ästhetische Verirrungen des Dichters zu decken, welche das feinere Gefühl des Zuschauers verletzen müßten.

Claudio wird von Shakespeare ausdrücklich als florentinischer Edelmann bezeichnet, wovon Bandello's Novelle nichts weiß; es soll dies auf eine ganz besonders feine Bildung und Lebensart hinweisen. Eine in Haltung und Tracht elegante Erscheinung ist unbedingt erforderlich; Benedict und Antonio spielen speziell auf

Claudio's Modethorheiten an. Das Stück erwähnt überdieß häufig seiner großen Jugend; Benedict nennt ihn Don Ohnebart. Die ganze Charakteristik entspricht auch dem Jugendalter, mit seinem Mangel an Menschenkenntniß, seiner Beweglichkeit der Anschauungen, Reizbarkeit, Neigung zu Scherz, Freude und Uebermuth und geringer Nachhaltigkeit der ernsteren Anregungen. Für den Erfolg des Stücks ist die Rolle zwar nicht von ausschlaggebender Bedeutung, jedoch jedenfalls von Wichtigkeit, so daß man sie nicht etwa Liebhabern zweiten Ranges anvertrauen darf.

Den entschiedensten Gegensatz zu Claudio bildet sein Freund Benedict, Edelmann aus Padua, ein humoristischer Charakter von Shakespeare's eigenster Erfindung. Auf seinem und Beatricen's Spiel ruht das Schicksal des Stücks. Benedict ist eine durch und durch gesunde Natur. Ist die Rolle auch mit Humor und Jovialität geradezu gesättigt, so beweist doch sein männliches Eintreten für Hero's Unschuld, daß er auch das Herz auf dem rechten Fleck hat und ethisch Claudio weit überragt. Der Prinz rühmt seine Tapferkeit, seine Rechtschaffenheit; er ist Edelmann im vollsten Sinne des Worts. Mit der Gediegenheit seiner Bildung, der Tiefe seines Witzes ist es nicht allzuweit her; doch dafür entschädigt seine unversiegbare Laune, seine natürliche humoristische Anlage.

Diese so veranlagte Persönlichkeit gefällt sich nun darin, über die Liebe und alle idealen Bestrebungen zu spotten, insbesondere mit großer Ostentation den Weiberfeind und Ehestandsverächter zu spielen. Er ist in Wirklichkeit weder das Eine noch das Andere, denn sonst bedürfte es ganz anderer Mittel, als einer so leicht gesponnenen Täuschung, um ihn zu bekehren; er hat sich nur in diese Rolle hineingeschwatzt, er findet Liebhaberei daran, ist eitel auf seine Sonderstellung gegen das andere Geschlecht. Genau dasselbe ist mit Beatricen der Fall; wie zwei gleiche magnetische Pole stoßen sie einander ab, und während ihr Witz eine immer höhere Scheidewand zwischen ihnen aufzuthürmen scheint, zieht ihr Gefühl sie immer mehr zu einander hin. Es würde eine vollständig falsche Auffassung sein, wenn man bei beiden eine nur durch die scherzhaften Täuschungen der Freunde bewirkte Umstimmung von Abneigung zu Liebe unterstellen und die Rollen hiernach auffassen wollte. Wenn sich beide

auch nicht schon vom ersten Augenblick an mit Bewußtsein lieben, so nehmen sie doch an einander ein solches Interesse, daß es nur des zündenden Funkens bedarf, um es in Liebe umzusetzen. Und dieses Interesse ist auf gegenseitige Achtung aufgebaut; ein Beweis davon ist die große Empfindlichkeit, die beide auf dem Maskenfest zeigen, als sie sich beiderseitig überzeugt glauben, daß der Eine gegen dritte Personen schlecht über den Andern gesprochen habe. Man kann sich alles Mögliche scherzhaft in's Gesicht sagen lassen; hört man es aber auf dem Umwege durch Dritte, so verletzt es, vorausgesetzt immer, daß man Interesse an einander nimmt, einander achtet. Wenn Shakespeare nicht diese latente Zuneigung Beider unterstellt wissen wollte, so wären die plumpen Fallen, in welche Beide sich locken lassen, nur eine plumpe Erfindung des Dichters. Dies ist aber keineswegs der Fall; es bedurfte eben bei Beiden nur solcher einfacher Mittel, um sie im Reflex der vorgespiegelten Neigung des andern Theils über die wirkliche Beschaffenheit ihrer eigenen Gefühle aufzuklären. Der sehr fein gewählte Hebel ist die Befriedigung der beiderseitigen Eitelkeit, eine Schwäche, an der überhaupt Beide laboriren, wie die meisten Menschen, welche Selbstverspottung zur Schau tragen. Was man gern hört, glaubt man gern. Benedict vernimmt in der Laube, daß Beatrice für ihn schmachte; sie dasselbe von Benedict. Dem besiegten Gegenstand gegenüber darf man ohne Verletzung seines Selbstgefühls die Haltung wechseln; diesen Ausweg öffnen ihnen die täuschenden Freunde und wandeln so die Ehestandsverächter im Nu in sentimentale Liebende um. Von unendlich komischer Wirkung ist die kurze Scene am Schluß des zweiten Aktes, wo Benedict an der noch in ungetrübtem Humor fortlebenden Beatrice „schon Zeichen der Liebe erspäht"; sie erinnert beinahe an Malvolio und Olivia. Ganz verändert sehen wir ihn dann im dritten Akt wieder auftreten. Früher aufgeräumt, schlagfertig, jede Neckerei leicht auffangend und erwidernd, ist er jetzt von fast komischer Melancholie; er heuchelt Zahnschmerz, erträgt ruhig die Sticheleien der Freunde und geht schließlich, da ihn sein Humor ganz im Stich läßt, mit Leonato bei Seite, um ohne Weiteres seine Werbung anzubringen.

An die so tragisch unterbrochene Trauungsscene schließt sich

dann die Liebeserklärung an Beatrice. Der Dichter hat durch den eingetretenen Ernst der Situation beiden widerspenstigen Naturen das Geständniß ihrer Zuneigung leichter gemacht. Der Darsteller muß hier den veränderten Ton richtig zu treffen wissen. Schon sein stummes Spiel während der Verstoßungsscene zeigt, daß ihn Claudio's Vorgehen verletzt, wie es auch um Hero's Schuld stehen möge. Er folgt den Freunden nicht; er bleibt bei der trauernden Familie zurück und zuletzt mit Beatricen allein. Das Geständniß seiner Liebe, die Zusicherung, Hero's verletzte Ehre an Claudio rächen zu wollen sind nicht leicht oder aufwallend, sondern ernst und einfach zu halten. Wie Porzia nach der Kästchenwahl Bassanio's eine Scene hat, wo bei ihr das tiefe Gefühl den Humor durchbricht, so ist es hier mit Benedict und Beatricen. Ich glaube, daß diese Situation die von mir beigefügte Bühnenweisung rechtfertigt, wonach sich beide, nachdem Beatrice Benedict's Liebeserklärung erwidert hat, in die Arme sinken; eine humoristisch gehaltene Erklärungsscene würde solches nicht zulassen, während es mir auf dem Boden dieser ernsten, durch die ganze Situation bedingten Gefühlsaufregungen geboten erscheint. Ist dem Gefühl nur einmal sein Recht geworden, so mag dann der Humor wieder walten; die späteren Scherze bei der Trauung Beider verletzen nur dann nicht mehr, wenn der Ernst und die Tiefe der Neigung einmal zu warmem Ausdruck gelangt waren.

Auch die folgende Scene Benedict's mit Claudio und dem Prinzen, A. IV, Sc. 1, bedingt eine reservirte, ernste Haltung. Er nimmt es mit dem Versprechen, Hero zu rächen, sehr ernst. Den Scherzen des Prinzen setzt er eine kühle, ceremonielle Haltung, denen Claudio's Geringschätzung, fast Verachtung gegenüber. Die Herausforderung ist in ernstem, männlichem Ton zu halten, der vollständig mit seinem sonstigen Auftreten contrastirt; so auch der Abschied.

In der darauf folgenden Unterredung mit Beatrice, deren Befehl er erfüllt hat, fängt nun der alte Humor allmählich wieder an sich zu regen. Und als Hero's Unschuld an den Tag gekommen ist, strahlt er wieder im alten Glanze. Die Spöttereien des Prinzen auf seine Bekehrung, erhöhen nur seine gute Laune; er giebt alles

zu, er macht sich nichts daraus, läßt sich nicht „aus seinem Humor sticheln“.

Kann es aber dem Künstler im Allgemeinen nicht schwer werden, diesen Wechsel der Empfindungen, der Haltung, der Sprache durchzugehen, so liegt eine weit größere Schwierigkeit der Rolle im Detail derselben, insbesondere in den Witzgefechten mit Beatricen. Hier muß der Künstler vor allem den richtigen Ton zu treffen, den derben Humor durch scherzhafte Galanterie zu mildern wissen. Benedict darf insbesondere in Gegenwart Beatricen's nie unhöflich werden, die Rücksichten des Cavaliers nie verletzen, trotz der freien Sprache, die ihm der Dichter gestattet. In Abwesenheit Beatricen's legt er allerdings seiner bösen Zunge gar keinen Zwang auf. Am schwierigsten ist die Haltung in den beiden Scenen, während der Verkennung Hero's, A. IV, Sc. 1 und A. V, Sc. 1, wo Gefühl mit Humor, wo der Einfluß des gewohnheitsmäßigen Scherzes, mit dem augenblicklichen Ernst der Lage um die Herrschaft streiten. Ohne ein vollendetes Zusammenspiel mit Beatrice können beide Rollen unmöglich zu voller Wirkung gelangen und hat die Mimik unausgesetzt ihre Worte und Handlungen zu ergänzen. Dies gilt insbesondere schon beim ersten Auftreten, wo ihr stummes Spiel schon längst vor ihrem Dialog zu beginnen hat, und hält an bis zum letzten Augenblick, wo sich selbst beim Gang zum Altar der Humor noch mimisch hervordrängt. Nach von Friesen kann das ganze Stück als eine Illustration des Sprüchworts: Was sich neckt, das liebt sich, aufgefaßt werden, richtiger vielleicht noch: Was sich liebt, das neckt sich.

Benedict wird am besten gegen Ende der Zwanziger dargestellt, die Mitte zwischen Claudio und dem Prinzen haltend. Bei seinem Auftreten ist er in Kleidung und Manieren ziemlich ungenirt und frei. Dies ändert sich jedoch plötzlich, A. III, Sc. 1, nachdem er Beatricen in sich verliebt glaubt. Er bürstet jetzt alle Morgen seinen Hut, wie Claudio sagt, er hat sich den Bart abnehmen lassen, um jünger zu erscheinen und reibt sich mit Bisam ein. Diese Winke hat der Darsteller zu verwerthen, indem von da ab in Haltung, Tracht und Aeußerem eine auffallende Sorgfalt hervortreten muß. Die Liebe legt ihm Zügel an, und erst zum Schluß, in der Freude über

Beatricen's Besitz, kommt die ursprüngliche Kernnatur wieder ungenirt zum Vorschein.

Leonato, der Gouverneur von Messina, ist ein ehrwürdiger Komödienvater. Er liebt seine Tochter aufrichtig. Der Schmerz um den Verlust ihrer Ehre ist tief empfunden; der Gram darüber drückt ihn nieder und beugt seine Haltung. Dem Prinzen gegenüber beobachtet er stets eine auffallend submisse Haltung; er läßt ihn über die Hand seiner Tochter disponiren und vermeidet auch später, A. V, Sc. 1, trotz des gefaßten Vorsatzes, den Fürsten nur mit einem Wort zur Rechenschaft zu ziehen. Die Rolle ist nicht schwierig, muß aber würdig repräsentirt werden. Der Prinz nennt ihn „alter Mann" und „guten Greis", Benedict „der weißbärtige Kerl"; Antonio wird hiernach am besten als hoher Sechsziger darzustellen sein. Die Rolle ist von unfreiwilliger Komik vollkommen fern zu halten; die Haltung des vornehmen, wenn auch weiter nicht geistig bedeutenden Edelmanns und ehrerbietigen Vasallen beherrscht unausgesetzt die Darstellung. Die Theilnahme an der scherzhaften Täuschung Benedict's erfolgt auf Wunsch des Fürsten; sein Fahrwasser ist dies nicht. Den Constabler-Clowns gegenüber ist er der leutselige Nachbar, wenn ihm auch zuletzt die Geduld reißt, ihren Unsinn noch länger anzuhören.

Die kleine Rolle von Antonio, Leonato's älterem Bruder, ein Greis mit „wackelndem Kopfe" (Ursula erkennt ihn hieran auf dem Maskenfest), darf dagegen mäßig chargirt werden. Dies gilt namentlich von der Scene mit dem Prinzen und Claudio, Akt V, Sc. 1, wo er eben noch Antonio Geduld und Fassung gepredigt hat, um unmittelbar darauf, Claudio gegenüber, selbst alle Geduld und Fassung zu verlieren. Das jugendliche Feuer der Herausforderung, das Antonio vergebens in Schranken zu halten sucht, tritt hier von selbst in einen komischen Gegensatz zu der abhanden gekommenen physischen Kraft. Weiter darf allerdings der Darsteller den komischen Effekt nicht treiben wollen; der Ernst des Gegenstandes und die edle Gesinnung, welche seinem Aufbrausen zu Grund liegt, müssen Antonio von wirklicher Lächerlichkeit entfernt halten. Antonio ist ein höchst würdiger Polterer, der das Herz auf dem rechten Fleck hat.

Den ungemessensten Reichthum objektiver Komik entfalten dagegen die beiden Constabler-Clowns Holzapfel und Schlehwein. Nach Thümmel's geistreicher Klassifikation gehören sie zur zweiten Klasse der Clowns, zu den Rüpeln der Gerichtssphäre. Allerdings geben sie auf diesem Gebiete nur Gastrollen, bei Gelegenheit von des Prinzen Anwesenheit; in Wirklichkeit sind sie wohl als Gevatter Schneider und Handschuhmacher aufzufassen. Es ist kaum eine ergötzlichere Figur denkbar, als namentlich Holzapfel, mit seiner Mischung von bodenloser Einfalt und unermeßlichem Dünkel auf seine Schlauheit und Gelehrsamkeit. Die verkehrte Anwendung von Fremdwörtern ist von jeher eine unerschöpfliche Quelle dankbaren, wenn auch wohlfeilen Witzes gewesen; allein was Holzapfel hierin leistet, übertrifft alles vor und nach ihm Dagewesene. Die komische Wirkung der Rolle gipfelt aber in der souveränen geistigen Ueberlegenheit, die Holzapfel über den gutmüthigen, alten Kollegen Schlehwein zur Schau trägt, indem er ihn, seiner Beschränktheit und Altersschwäche halber, bei Leonato entschuldigt. In Holzapfel's Brust ist noch nie ein Zweifel über seine eigene hohe, geistige Befähigung aufgetaucht; „hier sitzt was" sagt er, indem er auf seine Stirn deutet. Schlehwein dagegen denkt von sich überhaupt gar nichts; Holzapfel's Autorität erkennt er unbedingt an, betrachtet ihn als den höher veranlagten Kameraden, dem die Führung zukommt, an dessen Gelehrsamkeit und Schlauheit er förmlich emporblickt. — Die übrige Wachtmannschaft ist gleichen Schlages; jedoch wissen sie schließlich zuzugreifen.

Der Schreiber ist durchaus kein Clown, sondern ein verständiger, nüchterner Mensch, der sich den Constablern gegenüber benimmt wie ein erfahrener, geschäftsgewandter Subalternbeamter, gegen zwei Schaafsköpfe von Vorgesetzten.

Die Inquisiten dieses furchtbaren Tribunals, Borachio und Conrad, sind Don Juan's Begleiter und Werkzeuge. Borachio erwähnt im Original, daß er das Ausräuchern der Zimmer zu besorgen gehabt, wonach man Beide für Bediente halten müßte. Trotz aller Verwischung der Standesunterschiede, welche das Stück charakterisirt, wird man wohlthun, Beide in Tracht und Manieren in eine etwas höhere gesellige Sphäre zu heben. Daß Conrad sich in dem

Verhör durch die Constabler sogar einen Kavalier nennt, hat natürlich nichts zu bedeuten. Die wichtigere von beiden Rollen ist die Borachio's, des Komplementärs seines schurkischen Herrn. Von ihm geht der teuflische Plan, Hero zu verderben, aus, nachdem Don Juan bloß den Wink gegeben hatte, Claudio einen Querstrich durch seine Rechnung zu machen. Bei Don Juan war das nichtswürdige Motiv, einen Menschen den er beneidete unglücklich zu machen, bei Borachio die Liebedienerei gegen seinen elenden Herrn. In den betreffenden Scenen Akt I und II ist also sein Spiel das des Zuträgers und Speichelleckers. Der Dichter läßt nun die so fein angelegte Schurkerei auf eine, ziemlich bei den Haaren herbeigezogene Weise, an den Tag kommen. Borachio muß die schändliche That, unmittelbar nach der Ausführung, an Conrad ausplaudern und die Wachen müssen so dicht dabei stehen, daß sie es hören. Die Figur Conrad's ist überhaupt nur dazu geschaffen, damit Borachio Jemanden hat, dem er sein Geheimniß mittheilen könne; ein Monolog wäre hier unmöglich. Diesem Vorgang möglichst das Befremdende, Gemachte, zu nehmen, bleibt nur ein Mittel: Borachio muß den Betrunkenen spielen, der unvorsichtig seine innersten Gedanken laut auskramt. Offenbar ist dies auch des Dichters Intention, indem er Borachio zu Conrad sagen läßt, er wolle ihm Alles, „wie ein redlicher Trunkenbold", offenbaren. — Den Constabler-Clowns begegnen Beide, obgleich sie sofort das Mißliche ihrer Situation und die Nutzlosigkeit des Widerstands einsehen, mit Hohn und Spott. Den Schluß von Borachio's Rolle bildet sein psychologisch wenig motivirtes, reumüthiges Geständniß an den Prinzen; als zerknirschter Sünder wird er abgeführt. Die Rolle ist hiernach keine unbedeutende und muß mit Sorgfalt besetzt werden. Borachio wird in jüngeren Jahren, Conrad etwas älter darzustellen sein.

Pater Franciscus ist der typische Schicksalsmönch und Familienvater der italienischen Novelle, eine Miniaturausgabe vom Pater Lorenzo.

Den Boten im ersten Auftritt, welcher Don Pedro's Ankunft meldet und von der Gesellschaft ausgefragt wird, habe ich als Offizier bezeichnet; der Unterhaltungston, den Beatrice mit ihm an-

schlägt, verträgt sich mit keiner niedrigen gesellschaftlichen Stellung*).

Die kleine Rolle des Balthasar, des Prinzen Diener, ist in meiner Bearbeitung gestrichen; er hat nichts im Stück zu thun, als ein Kammermädchen auf dem Maskenball seiner Liebe zu versichern und ein Lied zu singen.

Von den Frauenrollen bilden Hero und Beatrice wiederum Gegensätze, jedoch nicht in dem Sinn wie Benedict und Claudio. Hero, zu welcher wir uns zuerst wenden, steht nämlich hoch über ihrem Liebhaber Claudio. Es ist die einzige Idealgestalt des Stücks. Geistig nicht besonders hervorragend, besitzt sie jedoch einen tiefen Fond von Gemüth und eine edle, bescheidene Zurückhaltung, die sie äußerlich zum vollendetsten Gegenbild Beatricen's stempeln. Wie schon bei der Claudiorolle erwähnt, hat der Dichter die Entwickelung ihres Liebesverhältnisses im Wesentlichen der Mimik überlassen; Hero spricht in der That weder vor, noch bei der Verlobung, nur ein Wort mit Claudio. Ihr Glück ist stumm; Beatrice ermahnt sie vergebens: „Redet doch Muhme, oder wenn ihr nichts wißt" u. s. w. Weit beredter ist sie dagegen in heiterer Stimmung, in der Unterhaltung mit dem Prinzen auf dem Maskenfest, namentlich aber, wo es sich um den scherzhaften Betrug Beatricen's handelt, der sie gern „zu einem guten Mann verhelfen" will, die sie überhaupt herzlich liebt. Diese weiblich-schüchterne Gestalt wählt sich nun die nackte Bosheit zum Ziel; die Verläumdung der Untreue und Sinnlichkeit könnte sich in der That keinen unwahrscheinlicheren, unmöglicheren Gegenstand aussuchen, als Hero. Ihre Angst, ihr Erschrecken in der so tragisch unterbrochenen Trauungsscene, ist namenlos. Sie besitzt

---

*) Man würde überhaupt bei Einrichtung und Besetzung Shakespeare'scher Stücke manchen Fehlgriff thun, wenn man die so häufig vorkommenden „Messengers" durchweg als „Boten", d. h. als Personen aus ganz niederer Lebensstellung, ansehen wollte. Es sollen damit nur im Allgemeinen Personen bezeichnet werden, deren Aufgabe im Stück sich auf einmaliges Ueberbringen bestimmter Nachrichten beschränkt. Welcher gesellschaftlichen Klasse sie hiernach zuzutheilen sind, muß nach dem Inhalt der Botschaft, nach der Stellung der Personen, von denen, oder an welche der Messenger gesandt wird, und nach sonstigen Anhaltpunkten ermittelt, und hiernach die Besetzung vorgenommen werden.

nicht den starken Geist, um mit Ruhe und Würde so bodenlosen Verleumdungen entgegen zu treten. Sie macht den Eindruck rührender Hülflosigkeit, und bald schwinden ihr die Sinne. Beim Wiedererwachen betheuert sie in einfachen, schlichten Worten ihre Unschuld. So knapp die ganze Rolle (außer der Gartenscene mit Beatrice) in Worten gehalten ist, so auch der Abschluß. Nur wenige tiefgefühlte Worte sind es, womit sie sich zum zweiten Mal Claudio übergiebt; das stumme Spiel Beider muß die Dichtung ergänzen und den Eindruck verstärken. — Ist die Herorolle somit nicht umfangreich, so bildet sie doch einen Eckpfeiler der Haupthandlung und darf deshalb keiner zweiten Liebhaberin anvertraut werden. Jugend, Schönheit, Anmuth, zarte Weiblichkeit, sind Hero's Attribute.

Ganz das Gegentheil der passiven, leidenschaftslosen Hero, die sich dem Brauch gemäß ohne eigenes Zuthun oder Widerstreben verloben läßt, ist die übermüthige, herausfordernde Ehestandsverächterin Beatrice, ein köstliches Bild der heitersten Lebenslust, eine urgesunde Kernnatur. Auch ihr Verhältniß zu Benedict hat der Dichter in einem gleichen Gegensatz zu Hero's und Claudio's Verhältniß gehalten. Hier Innigkeit, der die Worte fehlen, dort ein geschwätziger Uebermuth, der alle Gefühle, wenn auch durch den Humor travestirt, auf die Lippen drängt. Beatrice und Benedict sind wohl das redseligste Liebespaar, welches Shakespeare gezeichnet hat. Und hierbei spielt Beatrice die hervorragendste Rolle. Sie ist nicht bloß in Geist, Witz, Schlagfertigkeit Benedict weit überlegen, sondern bildet auch stets den angreifenden Theil; Benedict befindet sich fast ausschließlich in der Defensive. Wie sie ihn aber in der Fülle des Witzes übertrifft, so auch in der Tiefe des Gefühls. Die hingebende Freundschaft und Theilnahme für ihre Muhme Hero, die leidenschaftliche Entrüstung über die Verläumder und die so kalt und grausam vorbereitete Beschimpfungsscene, bringen Beatrice, die uns bisher bloß durch Witz und Laune erheiterte, unserem Herzen nahe. Sie ist die Einzige, welche, trotz der erdrückend scheinenden Beweise, keinen Augenblick an Hero's Unschuld zweifelt. Die Ehrenrettung Hero's fordert sie von Benedict gleichsam als Preis für ihre Liebe. Die Aeußerungen ihres Gefühls dürfen aber dabei nichts an Innigkeit und Wahrheit verlieren, wenn sie sich auch in die gewohnten

Formen kleiden, deren Ausdrucksweise, selbst unter Thränen, ihr zur andern Natur geworden ist.

In einem köstlichen Kontrast zu dem ursprünglichen Uebermuth, sehen wir sie A. IV, Sc. 1; nachdem sie ebenfalls, wie Benedict, in der Laube in die Falle gegangen ist, unterliegt sie ähnlichen Anwandlungen. Sie bekommt zwar kein Zahnweh, allein Hero bemerkt die Veränderung in ihrem Wesen; ihr ist „krank zu Muthe", sie hat, wie die schnippische Margarethe sagt, das Witzmachen aufgegeben. Kurz, Cupido rächt sich bei Beiden an seinen Spöttern.

Im Uebrigen sind die Entwickelung, die Charakteristik und die verschiedenen Phasen ihres Verhältnisses zu Benedict bereits oben mit der Analyse der Benedictrolle verflochten worden, worauf hier hinzuweisen ist. Es sind, von dem Gegensatz zwischen Mann und Weib abgesehen, zwei vollständige Parallelrollen; was über die Eine gesagt ist, gilt auch von der Anderen, namentlich auch bezüglich der unbewußten Neigung, die sich von vorn herein hinter Beatricen's Interesse für Benedict verbirgt, und die sie, nach der Scene in der Laube, A. III, Sc. 1, offen und warm bekennt. In ihren, auf die Täuschung folgenden Selbstgesprächen, offenbaren überhaupt Beatrice, wie Benedict, ihr Inneres in ganz ungekünstelter Weise; gegen sich selbst sind sie, wie alle guten Menschen, wahr und offen. Der Ton in diesen beiden Monologen muß deshalb von dem sonstigen Konversationston Beider entschieden abweichen.

Die Rolle der Beatrice ist die schwierigste, aber auch dankbarste des Stücks; sie ist ein Meisterwerk Shakespeare'scher Charakteristik und muß außerordentlich fein ausgearbeitet und durch das lebhafteste Mienenspiel unterstützt werden. Es wäre aber vollständig nutzlos, der Darstellerin speziellere Anleitungen für das Detail ihres Spiels geben zu wollen; der verschiedene Ausdruck des Humors, des Witzes, des Uebermuths kann nicht definirt, er muß intuitiv aufgefaßt und wiedergegeben werden. Die Darstellerin hat sich dabei nur vor einer Klippe zu hüten (da Shakespeare's humoristische Damen sich oft sehr kräftig ausdrücken), nämlich die Grenzen der Weiblichkeit und der aristokratischen Sphäre nicht zu überschreiten; was mit der feineren Sitte absolut unverträglich war, hat übrigens meine Bearbeitung ohnedies entfernt. Beatrice ist kein Mannweib, so wenig

wie Rosalinde. Für ihre schnippischen Redensarten an den Prinzen bittet sie selbst um Verzeihung, — ein Zeichen, daß ihr die erlaubten Grenzen des Spottes und der Neckerei stets im Bewußtsein sind. Ihr Selbstgefühl ist sehr stark ausgebildet, darf jedoch niemals unschön oder verletzend hervortreten. Der köstliche Humor muß alles mildern und decken.

Beatrice wird mehrere Jahre älter, als Hero, darzustellen sein. Ihrer Schönheit wird im Stück mehrfach gedacht. Ist Hero zart und blond, so wird wohl Beatrice am besten durch eine hohe, kräftige Brünette dargestellt. Die Rolle, in der einst Mrs. Pritchard glänzte, ist selbst den talentvollsten Anfängerinnen unzugänglich; sie erfordert tiefes Studium, bedeutend ausgebildetes Darstellungstalent und vollendete Bühnengewandtheit. Haben die Darstellerinnen diese Kunststufe erreicht, so verbietet sich ihnen der Fehler, Beatrice allzu jugendlich darzustellen, von selbst. Wenn übrigens Beatrice, A. II, Sc. 1, darüber seufzt, daß sie nicht unter die Haube komme, Affen nach der Hölle führen, d. h. alte Jungfer bleiben müsse, so ist dieser Scherz nicht so zu verstehen, als wenn sie ernstlich als angehende alte Jungfer aufzufassen sei, welcher Ansicht manche Darstellerinnen allerdings zu huldigen scheinen.

Margaretha und Ursula sind die typischen Kammerjungfern der italienischen Novelle; erstere insbesondere erlaubt sich Hero und Beatrice gegenüber sehr weitgehende Scherze und Vertraulichkeiten. Das Verhältniß zwischen Margaretha und Borachio spielt nur hinter den Coulissen; letzterer bemerkt ausdrücklich, daß Margaretha von der Intrigue gegen Hero nichts geahnt habe, so daß also die Darstellerin es nur mit einem verliebten, schnippischen, im Punkt der Moral ziemlich zweifelhaften Kammerkätzchen, nicht mit einer verlarvten Verrätherin zu thun hat.

Aus vorstehenden Charakterschilderungen ergiebt sich, wie das Stück nur zwei wirklich schwierige Rollen, Benedict und Beatrice, enthält. Sind beide gut besetzt, und ist ihr Zusammenspiel ein vollendetes, so wird das Stück seine Bühnenwirksamkeit stets bewähren; die speziellen Träger der ernsten Haupthandlung würden dasselbe allein nicht über Wasser halten. Weil aber die Haupthandlung schwach

ist, widme man ihrer Besetzung durch erste Kräfte umsomehr Berücksichtigung, damit vortreffliches Spiel die Mängel der Komposition möglichst decke.

Die Inscenirung des Stücks ist sehr einfach. Die erste Hälfte des Stücks spielt auf demselben Schauplatz. Nur im III., IV. und V. Akt kommt je ein Dekorationswechsel bei offener Scene vor, von denen einzig der im III. Akt der Deckung durch den Zwischenvorhang bedarf.

Der Garten (A. I bis einschließlich A. III, Sc. 1) muß sehr prächtig und reich hergerichtet und mit Lauben, Bosquets, Vasen, Statuen u. s. w. versehen werden. Die sehr tiefe Bühne wird im Hintergrund wirksam durch ein prächtiges Gitter abzuschließen sein, durch dessen Thor der Prinz seinen ersten Einzug hält. Im Prospekt die Aussicht auf den Hafen, die Meerenge von Messina und die fernen Berge Calabriens. Seitwärts der Palast des Gouverneurs mit einem vorspringenden Pavillon, oder einer Veranda, durch welche die Zu- und Abgänge zwischen Garten und Schloß in der Regel stattfinden. Dieser Schauplatz eignet sich insbesondere für das nächtliche Maskenfest des II. Aktes, noch besser, als ein Ballsaal. Es ist eine italienische Nacht a giurno beleuchtet. In den mit Lampions erleuchteten Gebüschen wogen die Masken umher, aus dem anstoßenden Pavillon ertönt die Ballmusik, in den Wassern der Meerenge spiegelt sich der Vollmond*).

Die Clownscene, A. III, Sc. 2, spielt sich am besten in einem Hofe des Schlosses ab, zur Seite der Eingang in's Wachtlokal, gedeckt durch Vorsprünge oder Ausbauten, hinter denen die Wachen bequem den schwatzhaften und angetrunkenen Borachio belauschen können.

Die beiden Trauungsscenen, A. IV, Sc. 1 und A. V, Sc. 2,

---

*) Holtei zieht die beiden ersten Akte in einen zusammen und verzichtet dadurch auf die Darstellung eines Maskenfestes; ich halte dasselbe indeß mit dem Dichter für eine so vorzügliche Unterlage der verschiedenen scherzhaften Vorgänge, die theilweise sogar auf Verwechslungen der maskirten Personen beruhen, daß ich dessen Wegfall bedauern würde.

werden am besten, statt in eine Kapelle, in einen Prachtsaal von Leonato's Schloß verlegt, der in eine vordere und in eine hintere, durch Säulen und Vorhänge abtrennbare Abtheilung zerfällt. Diese hintere Abtheilung ist für die Trauung festlich hergerichtet und geschmückt; sie bleibt, A. IV, Sc. 1, so lange abgeschlossen, bis der Brautzug herannaht. Hierdurch wird in sehr einfacher Weise ein Dekorationswechsel erspart. Die ganze Einrichtung und Anordnung des Saales, Altars u. s. w. muß prachtvoll und festlich sein.

Das Verhörzimmer, A. IV, Sc. 1, und das Zimmer im Palast, A. V, Sc. 1, bedingen nur kurze Bühnen und einfache Einrichtungen. Letzteres Zimmer kann auch durch einen Durchgang oder eine Gallerie ersetzt werden, ohne jede Möblirung.

Die Ensemblescenen, in welchen auch Comparsen zur Verwendung gelangen, bieten geringe Schwierigkeit dar. Das Maskenfest, A. II, muß selbstverständlich in der nöthigen Bewegung gehalten werden, die der Schauplatz sehr erleichtert. — Besondere Aufmerksamkeit ist auf die Einübung der Trauungsscene, A. IV, Sc. 1, zu verwenden. Durch eine Bühnenweisung lasse ich auf das scharfe „Nein" Claudio's eine peinliche Pause folgen, in welcher alle Anwesenden erstaunt aufblicken, oder sich befremdet ansehen; Leonato sucht dann mit einer Silbenstecherei die unterbrochene heilige Handlung wieder in Fluß zu bringen. Als demnächst aber die Anklage und Verstoßung offen hervortreten, zeigen alle Zuschauer in mannigfaltigster Weise, Erstaunen, Befremden, Mitleid; die mimische Bewegung muß unausgesetzt im Fluß bleiben, bis die Anwesenden sich, nachdem Hero in Ohnmacht gesunken, in Gruppen flüsternd entfernen. — Auch auf die Schlußscene, die Wiederholung der Trauungsscene, ist die gleiche Aufmerksamkeit zu verwenden, nur daß hier keine schmerzlichen, sondern freudige Ueberraschungen, heitere Lösungen, die Theilnahme der Zuschauer erregen. Insbesondere müssen dieselben an der Bändigung der beiden Ehestandsverächter, Benedict und Beatrice, den lebhaftesten und heitersten Antheil nehmen; das ganze Stück muß in Scherz und Fröhlichkeit austönen, die sich bis auf den letzten Comparsen erstrecken.

Trachten, Geräthe, Dekorationen, Gartenanlagen u. s. w. sind

am besten im älteren italienischen Renaissancestyl zu halten, der auch, was den Baustyl betrifft, mit maurisch-gothischen Elementen durchsetzt werden kann; hierzu würden sich namentlich die Gartenpavillons, Kiosks u. dgl. eignen. Don Pedro und sein Gefolge erscheinen in spanischer Tracht. Nach der Novelle Bandello's fallen die hier geschilderten Ereignisse allerdings gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts; allein der Dichter hat die historischen Beziehungen ganz unberücksichtigt gelassen, so daß die Verlegung in eine etwas spätere Zeit unbedenklich erscheint.

Die Litteratur des Stücks ist in den bekannten Werken von Schlegel, Gervinus, Ulrici, Kreyßig, Genée v. Friesen, Delius u. s. w. niedergelegt. In neuerer Zeit ist sie besonders noch durch eine vortreffliche Einleitung A. Schmidt's zu seiner Revision der Baudissin'schen Uebersetzung bereichert worden. Auch die Einleitung A. Wilbrandt's, in dem Bodenstedt'schen Uebersetzungswerk, enthält einzelne treffende Bemerkungen, wenn ich auch im Allgemeinen mit seiner Beurtheilung der Komposition, wonach u. A. der Lustspielstoff, nicht die ernste Haupthandlung, als die dramatische Grundlage des Ganzen anzusehen sein soll, nicht einverstanden bin. Vortrefflich ist Mrs. Jameson's Charakteristik der Beatrice.

Wie es euch gefällt.

Das Lustspiel „Wie es euch gefällt" entstand gegen 1599, also in der Blüthezeit Shakespeare's; ob als Gelegenheitsgedicht (Maske), wie Gervinus meint, bleibt ebenso unerwiesen, wie beim „Sommernachtstraum", mit dem es übrigens den Schluß der Massen-Hochzeit gemein hat. Wie fast alle Shakespeare'schen Lustspiele leicht gearbeitet und gefügt (es dreht sich eigentlich drei Akte lang um Rosalinden's Verkleidung), enthält es eine Fülle von Witz und Humor, wie wenige seiner Werke. Nach dem „Sommernachtstraum", dem „Kaufmann von Venedig" und „Was ihr wollt," nimmt dieses Stück unstreitig den hervorragendsten Platz unter Shakespeare's Lustspielen ein und verdient in der That eine größere Verbreitung, als so manches schwächere Stück unseres Dichters, z. B. „Viel Lärm um Nichts", „Die bezähmte Widerspenstige" u. s. w. thatsächlich auf der deutschen Bühne gefunden hat. Allerdings decken sich Bühnenwirksamkeit und litterarischer Werth eines Stücks keineswegs; allein dem vorliegenden Lustspiel kann, wie ich aus Erfahrung weiß, auch die Bühnenwirksamkeit keineswegs abgesprochen werden. Der Gegensatz des freien, naturwüchsigen Wald- und Hirtenlebens gegen die Verschrobenheit und Verderbtheit der Hofsphäre bildet die Grundlage, auf der sich die verschiedenen Repräsentanten oder Karrikaturen beider Richtungen in mannigfachster Weise umhertummeln, und welche die köstliche Gelegenheit bietet, nach allen Richtungen die Pfeile des Witzes und Humors gegen die Thorheiten und Schwächen der vornehmen Welt, sowie der idyllischen Romantik abzuschießen.

Shakespeare hat den Stoff einem Schäferroman, Rosalinde, von Th. Lodge, entnommen und dabei sein eminentes Talent entwickelt, eine ungenießbare, gespreizte Erzählung von der eben in Mode gekommenen Gattung der Pastoral-Novellen, in ein wirksames, lebendiges Drama umzugestalten, ohne dabei den eigenthümlichen Duft und Reiz zu zerstören, welcher jener Gattung der Poesie nicht abgesprochen werden darf, und der in dem immer weiter klaffenden Riß zwischen Natur und Gesellschaft wurzelt. Im eigentlichen Pastoral-Kolorit des Originals hat Shakespeare nur die (in der Bearbeitung von mir gestrichene) recht uninteressante Episode des Silvius und der Phöbe beibehalten; im Uebrigen ist unter Hinzufügung von vier köstlichen humoristischen, beziehungsweise komischen Figuren eigener Erfindung, nämlich Jaques, Probstein, Käthchen und Wilhelm, aus einem langweiligen Schäferidyll der Renaissancezeit, ein zwar phantastisches, aber dabei urkräftiges englisches Lustspiel geworden, durchweht von einem Humor, wie er nur in der so glücklich gewählten Atmosphäre des ungebundenen, freien Waldlebens sich entwickeln konnte.

Andererseits ist wieder nicht zu verkennen, wie Shakespeare bei diesem Stück, neben der im Ganzen bewunderungswürdigen Benutzung des in Novellenform gegebenen Stoffs, in den am häufigsten bei ihm wiederkehrenden Fehler verfallen ist, zu viel episches Detail mit hinüber zu nehmen und sich überhaupt durch seine Quelle zu sehr in der freien dramatischen Entwickelung mancher Situationen und Charaktere beeinflussen zu lassen. Es betrifft dies namentlich die Geschichte und Charakteristik von Orlando's ältestem Bruder Oliver. Wenn Shakespeare demselben, wie in dem Roman von Lodge, die Hand der liebenswürdigen Prinzessin Celia von vorn herein zugedacht hatte, so mußte er nothwendig den Eingang des Dramas anders, als in der Erzählung gestalten und Oliver nicht als einen wirklich nichtswürdigen Menschen bei uns einführen. Aehnliche Fehler begeht Shakespeare in den beiden Veronesern, Maß für Maß, Ende gut, Alles gut u. s. w. Auch die plötzliche Bekehrung des Usurpators, Herzog Friedrich, durch einen „alten heil'gen Mann", der nur ein einziger Vers gewidmet wird, ist ein Fehler im Stück, der jedoch, bei der untergeordneteren Bedeutung dieser Rolle,

weniger hervortritt. Ein paar magere Phrasen der Reue genügen dem Gefühl des Zuhörers nicht, um einen Schuft wie Oliver, der eben noch seinem Bruder meuchelmörderisch nach dem Leben stellte, die Theilnahme wieder zuzuwenden und ihn mit Befriedigung den Preis der Liebe erringen zu sehen. Es hat mir keine Skrupel gemacht, in der Bearbeitung jene Härte zu beseitigen, was sich auch ganz ohne Gewalt am Stück machen ließ, indem die von mir zu dem Ende gestrichene Eingangs-Scene zwischen Oliver, Orlando und Charles ohnedies nur ein Ballast in der Exposition des Stücks war. Nebenbei ging die Zersplitterung in einzelne Scenen im Original etwas zu weit; der zweite Akt hat z. B. 7 Scenen mit Wechsel des Schauplatzes, in meiner Bearbeitung nur zwei. Die drei kleinen Rollen des Jacob de Boys, des Ringer Charles und Bedienten Dennis, sowie die umfangreicheren des Schäfers Silvius und der Schäferin Phöbe habe ich gestrichen. Es ward hierdurch möglich, die anderen Rollen des Stücks in fast unverkürztem Umfang beibehalten zu können.

Sodann habe ich den IV. und V. Akt in Einen zusammengezogen. Dieselben waren ohnehin sehr kurz (zusammengenommen wenig länger, als der III. Akt für sich), so daß sie schon durch die Streichung der Silvius- und Phöbe-Scenen ungefähr auf das Maaß eines Aktes reduzirt wurden. Ueberdies ist die Handlung des Stücks zu einfach, um sich, nachdem es einmal den Höhepunkt überschritten, noch allzu lang hinziehen zu lassen, ohne die Zuhörer zu ermüden, so daß sich gegen den Schluß hin noch weitergehende Kürzungen empfahlen. Im Uebrigen ist nichts irgend Wesentliches verändert oder zugesetzt; die Hauptänderungen sind Umstellungen oder Zusammenlegungen aus scenischen Motiven, nebst der durchgängigen Revision des Textes der Schlegel'schen Uebersetzung, behufs Erzielung größerer Deutlichkeit und Wohlklangs. Insbesondere sind auch die interessanteren Lieder und Gesänge beibehalten, jedoch alle in die Tafelscene im zweiten Akt zusammengelegt, wo sie am meisten Wirkung machen dürften. Shakespeare hat fast kein Stück reicher mit Liedern bedacht, als das vorliegende, und welchen Werth er auf die Hineinziehung des mit dem frischen Waldleben so schön stimmenden musikalischen Elements legte, beweisen u. A. die Sc. 2, A. III

und Sc. 3, Akt V, welche lediglich behufs Vortrag der Gesänge eingeschaltet worden sind. Ueberdies war die Einlage von Gesangesstücken dem Pastoraldrama jener Zeit eigenthümlich*).

Das von mir bearbeitete Stück ist durch die vorgenommenen Kürzungen auf einen ganz mäßigen Umfang reduzirt und nimmt bei der Einfachheit der Scenirung kaum mehr als zwei und eine halbe Stunde Spielzeit in Anspruch. — Die Charakteristik meiner Bearbeitung, anderen gegenüber, liegt hauptsächlich in der Streichung der Eingangsscene und der langweiligen Silvius-Phöbe-Episode; im Uebrigen ist sie eine in allem Wesentlichen ganz treue Wiedergabe des Originals, unter diskreter Revision der Schlegel'schen Uebersetzung.

Die Charaktere des Stücks tragen den Stempel der Shakespeare'schen Lustspielfiguren. Nur der vertriebene Herzog, und allenfalls Orlando und der alte Adam entwickeln edlere Eigenschaften des Geistes oder Herzens; im Uebrigen machen die Theilnehmer des Lustspiels, Rosalinde an der Spitze, durchaus keinen Anspruch auf tiefen ethischen Fonds, am allerwenigsten der Philosoph Jacques, der nur intellektuell, aber nicht sittlich höher steht, als sein possenhafter Gegenspieler Probstein.

*) Herr Hofkapellmeister Ed. Thiele in Dessau, den deutschen Gesangesfreunden durch seine trefflichen Kompositionen für Männergesang und gemischten Chor bekannt, hat die Freundlichkeit gehabt, die in meiner Bearbeitung beibehaltenen drei Lieder zu komponiren und die Erlaubniß zum Abdruck seiner Kompositionen zu ertheilen; sie sind meiner Bearbeitung beigefügt. Ich habe dieselben theils den Pagen (Sopran und Alt), theils dem Amiens (Bariton) zugetheilt; wenn einzelne Bühnen in der Benutzung musikalischer Kräfte beschränkt sind, so läßt sich nöthigenfalls diese Anordnung auch ändern oder umdrehen, z. B. das Bariton-Solo einer Altstimme, oder die Sopran- und Altstimmen an Tenor und Baß übertragen. Diese Kompositionen haben sich als höchst wirkungsvoll bei wiederholten Aufführungen des Stücks an verschiedenen Orten bewährt. — Ich bemerke hierbei noch, wie bei den letzten Wiederholungen dieses Stücks am Dessauer Hoftheater der ländliche Tanz am Schluß des Stücks nach dem Original beibehalten, aber durch Wiederholung des Duettes der beiden Pagen (A. II, Sc. 2) „So nützt die gegenwärtige Zeit" u. s. w. sehr wirkungsvoll begleitet wurde.

Im Allgemeinen bietet die Auffassung der Charaktere, die sich alle sehr breit aussprechen, weniger Schwierigkeiten, als in solchen Stücken Shakespeare's, wo die Charakteristik aus den Handlungen erkannt werden muß. Von richtiger Auffassung zu guter Darstellung bleibt freilich noch ein weiter Schritt.

Orlando ist zunächst eine dankbare Rolle für einen Liebhaber oder jugendlichen Helden. Sein Charakter liegt im Stück vor, wie ein offenes Buch; er ist warmen Herzens, edel und gut, ein Naturkind ohne feinere Bildung, den die Liebe zu Rosalinden erst zu höherem Gefühlsleben erweckt und adelt. Sein Auftreten muß stets kräftig und frisch bleiben und darf in den Gesprächen mit Rosalinden durchaus nicht in die Sentimentalität umschlagen, welche aus seinen Gedichten an die Geliebte spricht; beide Erscheinungen vereinigen sich ja psychologisch sehr gut mit einander. — Die Rolle ist in der Auffassung selbst kaum zu vergreifen, sie bedarf eines kräftigen, jugendlichen Repräsentanten.

Die Rolle des Jacques, dieser ureignen Schöpfung Shakespeare's, ist die schwierigste im Stück und bedarf eines gebildeten Charakter-Darstellers. Shakespeare hat in ihm durchaus keine Persönlichkeit von wirklich tiefer geistiger oder sittlicher Bedeutung zeichnen, seinen Haß auf das Hof- und Weltleben keineswegs als voll berechtigt, oder nur individuell motivirt, und die Ausbrüche seines satyrischen Hanges nicht als vollgültige Sentenzen hinstellen wollen. Im Gegentheil: Jacques ist ein zwar geistreicher, aber blasirter Narr, ein Misanthrop par excellence, der am Spleen krankt, wenn auch nicht in der prosaischen Langweiligkeit, wie diese Krankheit sich heute in England ausgebildet hat, wohl aber, wie sie sich in ihren Anfängen, im Shakespeare'schen lustigen Alt-England, gestalten mochte. Tiefsinnige Oberflächlichkeit, witzige Sentimentalität und lustiger Trübsinn, wie Ulrici ganz richtig sagt, haben von seinem ganzen Wesen Beschlag genommen; in diesen Widersprüchen wurzelt seine Narrheit. Hazlitt nennt ihn den „Fürsten aller philosophischen Faullenzer" und den „einzigen rein kontemplativen Charakter" den Shakespeare gezeichnet habe. Uebersättigt vom Hof-, und Reiseleben, wirkt das frische, ursprüngliche Waldleben auf ihn nicht wie auf den Herzog und die anderen „Genossen des Banns" läuternd,

erhebend, sondern er beharrt, im Gegensatz zu jenen, eigensinnig bei seiner durch und durch pessimistischen Lebensanschauung, wenn er auch trotz aller Bemühungen Niemanden findet, der sie theilt. Der Darsteller hüte sich vor Allem, Jacques als boshaft darzustellen; das ist er keineswegs, sondern nur durch und durch sarkastisch, ein ewiger Tadler und Bekrittler. Daneben muß er durchfühlen lassen, daß Jacques keineswegs in Wirklichkeit so trübsinnig ist, als er selbst von sich aussagt, sondern daß er mit seiner Melancholie, seinen pessimistischen Exzentrizitäten kokettirt, ohne sich dessen jedoch klar bewußt zu sein. Er will z. B. durchaus nicht merken lassen, daß er sich in Wirklichkeit für Orlando und Rosalinden interessirt. Nur in den Schlußworten an den Herzog und Orlando kommt die wärmere Empfindung, die im Hintergrunde seines Herzens schlummert, auf einen Augenblick zum Durchbruch, um aber sofort wieder durch die Schrulle verdeckt zu werden, den der früheren Größe zurückgegebenen Herzog verlassen zu wollen. — Jacques darf durchaus nicht als Greis, sondern muß im reifen Mannesalter dargestellt werden, vielleicht etwas, aber wenig, älter, als die übrigen Verbannten und der Herzog selbst. Die äußere Darstellung der Rolle kann, je nach der Individualität des Künstlers, sehr verschieden gestaltet werden; immer ist aber festzuhalten, den geistigen Sonderling auch äußerlich in Tracht, Haltung, Manieren, Mienen, Stimme u. s. w. als Sonderling darzustellen, ohne damit jedoch irgendwie bis zur Karrikatur zu gehen.

Der Narr, oder vielmehr Halbnarr, Probstein, ist eine der dankbarsten Rolle aus der niederen Sphäre der Komik, die Shakespeare geschrieben hat, und legt ein glänzendes Zeugniß von der Vielseitigkeit ab, die er seinen Charakteren zu geben wußte. Probstein weicht nämlich von allen anderen Narren, die Shakespeare geschaffen, wesentlich darin ab, daß ihm ein eigenes Wirkungsgebiet im Drama zugewiesen ist, auf welchem er nicht als professioneller Narr, als komischer Chorus des Lustspiels, sondern als selbstständiges Individuum, als Mensch auftritt und handelt. Dieser Gegensatz seines Auftretens, wenn der schlaue Bursche seiner Herrschaft, Jacques oder dem Herzog gegenüber mit Bewußtsein den Narren

spielt, und wenn er uns bei Käthchen, Corvinus und Wilhelm, denen er sich durch Geist und Wissen unendlich überlegen dünkt, objektiv als Narr erscheint, muß wirksam zur Darstellung kommen. Probstein ist fratzenhaft eitel; er verspottet das Hofleben (und zwar witziger, als Jacques) in demselben Athem, in welchem er sich auf seinen Aufenthalt in jener Sphäre, auf den Firniß von Bildung, den er sich dadurch erworben, in Wirklichkeit so viel zu Gute thut und in seinen Kreisen damit prahlt. Unvermittelt liegen in seinem Hirn die entgegengesetzten Eindrücke neben einander; er ist vielseitig, allein ohne jede bewußte Vermittelung zwischen den verschiedenen Richtungen seines Denkens und Empfindens. Besonders bezeichnend für ihn sind des Herzogs Worte (A. IV, Sc. 5): „Er braucht seine Thorheit wie ein Stellpferd, um seinen Witz dahinter abzuschießen", sowie seine eigenen Worte (A. III, Sc. 1): „Ich werde meinen eigenen Witz nicht eher gewahr, als bis ich mir die Schienbeine daran zerstoße." Probstein hat sich, gerade wie sein Gegenspieler aus der höheren Sphäre Jacques, in eine Lebensanschauung hineingeredet, worin ein Theil zur Ueberzeugung, zur andern Natur geworden, der andere Theil Komödie ist; Beide sind sich über die Grenzen nicht klar von dem was sie sind und was sie spielen. Unwillkürlich fühlt sich deshalb Jacques zu Probstein hingezogen; es ist etwas geistig Verwandtes in ihren Naturen. Probstein steht, wie Gervinus richtig sagt, auf der streitigen Grenzlinie des Instinkts und Bewußtseins. Shakespeare hat schwerlich eine zweite Figur geschaffen, die solchergestalt in allen Schattirungen, bald objektiv, bald subjektiv komisch wirkt. Probstein ist aber unbedingt Fool, nicht Clown; das Humoristische ist das Vorwiegende der Rolle. — Auch äußerlich tritt ein Unterschied Probstein's von den anderen Narrenfiguren Shakespeare's darin hervor, daß er von Rosalinde und Celia halb als Hofnarr, halb als Diener benutzt und behandelt wird. — Was Probstein's Neigung zu der plumpen, dummen Bauerndirne Käthchen betrifft, welche von den Aesthetikern so verschieden erklärt wird, so liegt meiner Ansicht nach der Schlüssel einfach in der großartigen Eitelkeit des Narren; „eine demüthige Laune von mir, Herr", sagt er zum Herzog; er bedarf einer Lebensgefährtin, die ihn bewundert, an ihm als einem höheren Wesen

hinaufschaut. Die höchste Stufe ergötzlicher Gravität und Eitelkeit nimmt aber Probstein in dem Gespräch mit dem dummen Wilhelm ein (Akt IV, Scene 2); hier ist der Narr ganz Würde, ganz Majestät.

Die übrigen Männerrollen bedürfen keiner ausführlichen Charakterisirung, da sie in der Auffassung kaum zu vergreifen sind. Der verbannte Herzog, in seiner milden, wohlwollenden Resignation, bildet das Gegenstück zu seinem argwöhnischen, finsteren Bruder, Herzog Friedrich. — Le Beau ist ein gutmüthiger, etwas schwatzhafter alter Hofmann; die Rolle darf jedenfalls nicht zu sehr chargirt, und keine Hofkarikatur daraus gemacht werden. — Amiens ist eine Repräsentationsrolle; er ist einfach, würdig, voll Ehrerbietung gegen seinen Herrn. — Oliver, nachdem ihm der gehässige Theil seiner Rolle gestrichen, hat hier nur einen normalen zweiten Liebhaber zu spielen. — Adam ist das Urbild des alten, aufopferndtreuen Dieners. — Olivarius Textdreher ist ein „Hecken-Pastor" niedrigster Ordnung, noch weit unter dem Schlage der Evans in den „lustigen Weibern", eine originelle Figur aus den Zeiten des lustigen Alt-Englands, wie wir sie uns heutzutage unter dem Bilde des Geistlichen gar nicht mehr vorstellen können. — Corvinus ist ein ehrlicher, treuherziger Schäfer, der in seiner Einfachheit selbst den Witz Probstein's zu Schanden macht; er darf nur wenig chargirt und durchaus nicht zu einer niedrig komischen Figur gemacht oder, nach Kreyßig's Ansicht, als ganz plump dargestellt werden, indem er im Gegentheil der einzige Mensch im Stücke ist, der seine Lebenssphäre treu repräsentirt und sich darin ganz zufrieden und glücklich fühlt. — Wilhelm ist der dumme Bauerntölpel, dessen längste Rede sieben Worte nicht übersteigt, und der zu Probstein wie zu einem höheren Wesen hinaufschaut. Nach Thümmel rangirt er unter die idiotischen Clowns; die Rolle verträgt eine starke Chargirung.

Unter den Frauenrollen ragt vor allen Rosalinde hervor, die Führerin der ganzen Handlung. Es ist dies unbedingt eine der dankbarsten und zugleich der größten Rollen, die Shakespeare für eine muntere Liebhaberin geschrieben hat; sie ist der Porzia beinahe ebenbürtig. Aus der gedrückten, zweifelhaften Stellung am Hofe

erlöst, entwickelt sich in der frischen Waldesluft ihr gutes und liebenswürdiges, aber zugleich übersprudelndes und schalkhaftes Naturell zu einem reizenden Bilde. Steht auch, da Shakespeare seine Lustspielheldinnen (Porzia etwa ausgenommen) nicht zu Trägerinnen allzu tiefer Ideen und Gefühle zu machen pflegt, ihre Liebe zu Orlando mehr auf der Grenze der „Verliebtheit", so ist sie doch so warm, lebensfrisch, unverfälscht, daß man sich innerlich darüber freuen und mitfühlen muß. Auch wirken die endlosen Aeußerungen ihres Liebesgefühls durchaus nicht langweilig, indem sie durch den köstlichsten Humor, der der ganzen Rolle ihr Colorit giebt, gewürzt und von falscher Sentimentalität fern gehalten werden. Meine Bearbeitung hat deshalb auch nur wenig an dieser Rolle gekürzt. Dagegen glaubte ich die beiden kurzen Stellen beseitigen zu sollen, wo sie mit dem so lang entbehrten Vater Komödie spielt und die Gedanken an ihn ausdrücklich denen an ihren Geliebten unterordnet; soviel verzeiht unser Gefühl auch dem reizendsten Humor nicht. Im Gegentheil wird Rosalinde erst unsere volle Theilnahme mitnehmen, wenn sie in der Schlußscene, wo der Dichter sie, wohl mit Absicht, nur wenige Worte sprechen läßt, statt des Humors, in dessen Strom sie bisher dahin schwamm, ein tiefes, inniges Gefühl beim Wiedersehen des Vaters, wie bei der Vereinigung mit dem Geliebten, hervortreten läßt. — Die Rolle bedarf einer Darstellerin von schönem, hohem Wuchs, vollem Organ und graziöser Haltung. In der Männertracht, insbesondere in der Scene mit Orlando, muß sie natürlich auf's Sorgfältigste vermeiden, ihr Benehmen frei oder unweiblich erscheinen zu lassen. Auch muß die Verkleidung eine wirkliche sein, wobei eine Täuschung als möglich zu denken ist, nicht eine solche, welche bloß mit weiblicher Plastik kokettirt; um so wirkungsvoller werden dann die kleinen Züge und Aeußerlichkeiten, womit sie der Natur des Weibes ihren Tribut entrichtet. Bei dieser Gelegenheit muß ich mich auch entschieden gegen Gervinus' Ansicht aussprechen, als habe Orlando schließlich, von Oliver darauf aufmerksam gemacht, Rosalinde in der Verkleidung erkannt und wolle ihr nur die Freude nicht verderben, das Spiel zu Ende zu führen. Das Gespräch Orlando's mit dem Herzog am Eingang der Schluß-

scene entzieht, meiner Ansicht nach, jener Unterstellung allen Boden; auch würde die Schlußscene dadurch alle Wärme verlieren.

Celia ist die edle, treue, Rosalinden mit Aufopferung ergebene Freundin, die mit wahrer Freude deren Liebesglück fördert, ohne Ungeduld ihre Liebesseufzer anhört und scherzend und neckend den allerdings weit überlegenen Humor Rosalinden's erst recht zur Entfaltung bringt. Ihr eigener Liebesroman mit Oliver geht zu sehr im Galopp, um außer der Freundin, sich auch noch als Liebende wirksam entwickeln zu können. Gut dargestellt, wird diese Rolle durch Rosalinde wohl etwas überstrahlt, aber keineswegs in den Schatten gestellt; sie bleibt immer noch eine von den dankbarsten Rollen für jugendliche Liebhaberinnen, die in Shakespeare's Lustspielen vorkommen; mindestens so dankbar z. B., als Nerissa.

Käthchen ist die einfache, dumme Bauerndirne; eine tüchtige, naive Liebhaberin wird daraus eine kräftig wirkende, komische Figur zu machen wissen. Uebrigens ist es durchaus nicht nothwendig, Käthchen als besonders häßlich oder gar schmutzig darzustellen. Probstein's Aeußerungen hierüber sind Uebertreibungen seiner Eitelkeit, wodurch er nur seiner Großmuth, so ein unbedeutendes Ding heirathen zu wollen, Relief geben will. In der Schlußscene, wo Beide zur Trauung gehen, muß Käthchen durch geschmacklosen Aufputz und linkische Verlegenheit wirken, da sie nicht zu Worte kommt.

Die beiden Pagen finden am Besten ihre Vertretung durch Opern- oder Vaudeville-Soubretten, falls die Gesänge nicht überhaupt an Edelleute aus dem Gefolge des Herzogs übertragen werden.

Die Scenirung des Stücks ist höchst einfach. Bei offener Scene kommen in meiner Bearbeitung nur fünf Verwandlungen des Schauplatzes vor, statt fünfzehn im Original. Mit besonderem Geschmack muß der Lagerplatz des verbannten Herzogs im Ardennerwald (A. II, Sc. 2 und A. IV, Sc. 5) her-

gerichtet werden. Die Dekoration muß dieser vielbewunderten Stimmungs-Scene würdig sein, Friede, Ruhe, Waldesduft athmen, zu Lied und Becherklang stimmen. Denn es ist zu unterstellen, daß diese Philosophen-Kolonie sich nur einen reizenden, romantischen Punkt des Waldes zu ihrem Lager ausgesucht haben wird. Man gebe der Bühne, die eine Lichtung in einem Hochwald vorstellt, volle Tiefe; zur Seite öffnet sich eine Höhle, der Eingang theilweise durch Vorhänge gedeckt; gegen die Mitte ein mächtiger Eichbaum, unter dem die Tafel bereitet wird; im Hintergrund eine romantische Wald- und Felsparthie mit Wasserfall, in der Ferne von hohen Bergen überragt, am Schluß der Scene vom Abendroth vergoldet. Die Pagen singen ihre Lieder von einer kleinen Erhöhung herab, die seitwärts aus den Coulissen vorspringt. Von den übrigen Scenen im Walde kann man Akt II, Scene 1, Akt III, Sc. 1 und Akt IV, Sc. 1, 2, 3, ferner Akt III, Sc. 2 und Akt IV, Sc. 4 je denselben Schauplatz geben; beides sind einfache Walddekorationen, die keine tiefen Bühnen erfordern, ebensowenig wie die beiden Saal- resp. Zimmerdekorationen des I. Aktes, so daß also die Dekoration des Lagerplatzes in Muße vorbereitet werden kann.

Für die Costume wählt man am besten geschmackvolle Phantasietrachten der Renaissancezeit, wiewohl der ziemlich phantastische Charakter des Stücks auch Abweichungen davon in moderner Richtung gestattet.

Die Litteratur hat keine bedeutenderen Monographien über dieses Stück aufzuweisen, die den Künstler besonders interessiren könnten. Von den mehrgenannten Werken Ulrici's, Gervinus' und Kreyßig's empfehle ich für dieses Stück insbesondere das letztere, weil daraus die einzelnen Charaktere plastischer hervortreten, und ihr Verständniß dem Künstler näher gelegt wird, als in den Werken der beiden erstgenannten Gelehrten. — Den Mittelpunkt aller Untersuchungen über dieses Stück bildet immer die Charakteristik des Jacques; er interessirte auch bereits den ältesten englischen Shakespeare-Aesthetiker, Richardson, so, daß er ihm in seinen „Essays on Shakespeare's dramatic characters" ein besonderes Kapitel widmete. J. Thümmel hat im Shake-

speare-Jahrbuch treffende Bemerkungen über die Liebespaare und die komischen Figuren des Stücks niedergelegt.

A. Schmidt's Einleitung zu der revidirten Schlegel'schen Uebersetzung (Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft) giebt die Quelle des Stücks, den Roman von Thomas Lodge: „Rosalinde, Euphue's goldenes Vermächtniß", in einem sehr guten Auszug wieder.

Was ihr wollt.

„Heiliger Dreikönigsabend, oder Was ihr wollt“ ist der volle Titel dieses Lustspiels, über dessen hohen dramatischen Werth sich die Kritiker in seltener Uebereinstimmung befinden. Vom „Kaufmann von Venedig“ abgesehen, der streng genommen nicht als Lustspiel aufgefaßt werden kann, wenn er auch in der Originalausgabe zu den Comedies zählt, bilden „Sommernachtstraum“, „Was ihr wollt“ und „Wie es euch gefällt“ unstreitig die Perlen der komischen Muse Shakespeare's. Insbesondere dürfte „Was ihr wollt“ in Bezug auf den glücklich gewählten Stoff, auf seine Architektur und auf die harmonische Verschmelzung der ernsten und komischen Theile der Handlung, vielleicht die erste Stelle unter seinen Lustspielen einnehmen, wie es sich auch als außerordentlich bühnenwirksam erweist*). Ueberall bekundet sich die Meisterschaft des gereiften Dichterfürsten, und wenn auch nicht äußere Anhaltepunkte vorlägen, würden wir die Entstehung des Stücks schon aus inneren Gründen in die beste Periode seines Schaffens, zwischen 1599 und 1602, setzen müssen. Das Stück erschien zuerst im Jahre 1623 in der Gesammtausgabe (Folio) der Shakespeare'schen Dramen; Einzelausgaben in Quart sind vorher nicht gedruckt worden.

Wie bei so vielen Lustspielen Shakespeare's ist auch bei diesem Stück ein Zusammenhang zwischen Titel und Inhalt nicht zu entdecken; zufällige äußere Umstände oder scherzhafte Veranlassungen,

*) Die unübertrefflichen Aufführungen dieses Stücks am Königlichen Schauspielhaus in Berlin, wo es nach meiner Bearbeitung in den zwei ersten Jahren mehr als 50 Mal gegeben wurde, haben den glänzendsten Beweis hierfür geliefert; ebenso die Aufführungen der „Meininger“.

deren Kenntniß die Tradition nicht aufbewahrt hat, mögen bei dessen Wahl leitend gewesen sein.

Für den ernsten Theil der Handlung, die Geschichte der beiden Liebespaare, entnahm Shakespeare die Anregungen einer Novelle, „die Geschichte von Apollonius und Silla" betitelt, die er in einer 1581 erschienenen Novellensammlung von Barnaby Rich, Farewell to military profession, fand. Ob er außerdem auch noch direkt aus den italienischen Quellen Rich's, einer älteren Novelle von Bandello und zweien darauf gegründeten Lustspielen geschöpft hat, wird von bedeutenden Kritikern, z. B. A. Schmidt, K. Simrock, R. Genée mit guten Gründen als wahrscheinlich dargestellt, läßt sich aber wohl ebensowenig bestimmt nachweisen, wie z. B. bei den „lustigen Weibern" und vielen anderen Lustspielen, bei denen Shakespeare italienische Stoffe benutzt hat, von welchen bereits englische Bearbeitungen existirten. Darin aber stimmen alle Kritiker überein, daß die Anhaltpunkte, die Shakespeare jenen Quellen entnahm, überhaupt nur sehr dürftiger Natur waren und von ihm mit bekannter Meisterschaft so veredelt worden sind, daß die Komposition so zu sagen als sein alleiniges geistiges Eigenthum betrachtet werden darf. So wird z. B. in jener Novelle Viola (oder wie sie dort heißt, Silla) nicht durch Zufall nach Illyrien verschlagen, sondern sie hat den Herzog (dort Apollonius) bei ihrem Vater (Statthalter Pontus auf Cypern) bereits kennen gelernt und sich in ihn verliebt und sie reist ihm nun in Männertracht nach, um ihn zu kapern. Wie trivial ferner, von den Obscönitäten ganz abgesehen, der Ton in jener Novelle ist, möge man daraus entnehmen, wie die reiche Wittwe Julina (die Olivia Shakespeare's) sich beim Nachtmahl mit Silvio (Sebastian) dergestalt an einem Gericht übernimmt, daß sie sich auf vierzig Wochen den Magen verdirbt! Bei äußerer Uebereinstimmung in den durch Viola's Verkleidung veranlaßten Irrthümern, und deren Lösung durch die Doppelheirath, erscheint im Uebrigen die Handlung des Stücks so veredelt, die Charakteristik der Personen so frei und selbstständig entwickelt, daß dem ursprünglichen Verfasser jener Novelle nur der bescheidenste Antheil an Shakespeare's Verdienst um diese Komposition zugestanden werden kann.

Steht es so um die Anregungen für den ernsten Theil der

Handlung, so ist der komische Theil derselben, sammt allen darin auftauchenden Charakteren, vollständig Shakespeare's eigene Erfindung. Die Kunst, mit welcher sich beide Theile der Handlung durchsetzen, ist um so bewunderungswürdiger, als beide, für sich betrachtet, eine ganz verschiedene Färbung zeigen. Die ernste Handlung trägt das romantisch-phantastische Colorit der italienischen Renaissance-Periode, der komische Theil dagegen wird von echt englischen Lustspielfiguren getragen. Charakteristisch ist hierbei, wie durch Anwendung des Verses für den romantischen und der Prosa für den komischen Theil der Handlung, jene verschiedene Färbung auch äußerlich zum Ausdruck gelangt, ohne die Harmonie des Kunstwerks zu stören.

Eine Eigenthümlichkeit des Stücks, die es namentlich mit dem unmittelbar vorher entstandenen Lustspiel „Wie es euch gefällt", sowie auch mit anderen Stücken gleicher Entstehungszeit theilt, ist das bedeutsame Hineinragen des musikalischen Elements. Die Lieder selbst sind theils alten englischen Gedichtsammlungen von Percy und Wyath entnommen, theils Originalschöpfungen unsres Dichters, so insbesondere das schöne Lied, welches der Narr im zweiten Akt vor dem Herzog singt. Eine äußere Veranlassung mochte vielleicht in den musikalischen Talenten einzelner Schauspieler seiner Truppe liegen, die verwerthet werden sollten; jedoch spiegelt sich auch Shakespeare's eigner Sinn für Gesang und Musik unverkennbar in dem ganzen Stück ab. Ich würde es für einen großen Mangel der Darstellung halten, den gesanglichen Theil ausfallen zu lassen und habe demgemäß die Bearbeitung auf die ungeschmälerte Beibehaltung der Lieder eingerichtet, wiewohl die Schwierigkeit nicht zu verkennen ist, Darsteller für die Rollen des Narren, Tobias und Christoph zu finden, welche gleichzeitig den dramatischen und musikalischen Anforderungen ihrer Rolle gerecht zu werden vermögen. Die Lieder, worin Tobias und Christoph mitzuwirken haben, können allerdings zur Noth auch durch gewöhnliche Trinklieder, die nach leichten Melodien gehen, ersetzt werden; die Rolle des Narren erfordert jedoch wo möglich einen geschulten Sänger, als welcher er auch im Stück erscheint. Finden sich diese Eigenschaften nicht vereinigt, so muß allerdings das dramatische Erforderniß vorwiegen und der Gesang ausfallen; alsdann bleibt übrigens für den schönen Gesang vor

dem Herzog immer noch der Ausweg, denselben (wie dies in Meiningen geschieht) durch Viola, oder auch äußerstenfalls durch eine Person im Gefolge des Herzogs vortragen zu lassen. Kurz, man rette vom gesanglichen und musikalischen Theil, was zu retten ist; es wird sich in dem Erfolg der Darstellung reichlich belohnen. — In der Komposition der musikalischen Parthien des Stücks haben sich mehrere deutsche Komponisten versucht; ich finde die Musik von Julius Tausch (Düsseldorf bei Bayrhoffer) sehr schön und passend.

„Was ihr wollt" ist jetzt ein Repertoirstück vieler deutscher Bühnen; jedoch wird es noch immer im Vergleich zu seinem Werth zu wenig gewürdigt*). Die erste und einzige durch den Druck veröffentlichte Bearbeitung ist die Deinhardstein'sche, wonach 1839 die erste Aufführung in Wien stattfand und die sich dann auch auf vielen anderen Bühnen eingebürgert hat. Da die Einrichtung des Stücks verhältnißmäßig wenig Schwierigkeiten bietet, so haben viele Theater sich ihre speziellen Bearbeitungen im Regiewege zurecht gemacht; doch haben in neuerer Zeit auch Ed. Devrient's und Gutzkow's Bearbeitungen, die sich beide sehr treu an's Original

*) Dem verstorbenen Intendanten des Herzoglichen Hoftheaters in Dessau, Herrn Baron von Normann, verdanke ich interessante Mittheilungen über eine Vorstellung, welche am 29. Februar 1840 in Düsseldorf unter Immermann's Leitung stattfand. Sämmtliche Rollen waren in den Händen von hochgebildeten Dilettanten. Das Stück wurde unverändert und ungekürzt auf einer besonders dazu von Professor Wiegmann erbauten, dem altenglischen Theater genau nachgebildeten Bühne dargestellt. Ohne für die Rückkehr zu roheren und einfacheren scenischen Hülfsmitteln eintreten zu wollen, hat Immermann jedoch in einem, als Manuscript für die Theilnehmer gedruckten Aufsatz, der mir vorliegt, in überraschender Weise nachgewiesen, wie sinnreich in seiner Art der scheinbar so rohe Organismus jener Bühne war und wie geeignet er zu manchen spezifisch Shakespeare'schen Darstellungen und Anordnungen ist, bei welchen unsere moderne Scenerie sich mitunter vergebens abmüht, eine größere Wirkung, als jene einfachen Einrichtungen gewährten, zu erzielen. — Die später noch mehrfach zu erwähnende, ebenfalls fast bis zur Einheit des Schauplatzes zurückkehrende Einrichtung dieses Lustspiels auf dem Meininger Hoftheater, bietet übrigens den praktischen Beweis, wie weit man auch vom Standpunkt der modernen Scenirungskunst sich jener ursprünglichen Einfachheit nähern kann, ohne die vielfachen Nachtheile der altenglischen Bühne in den Kauf nehmen, und auf die unumgänglich nöthige Befriedigung unserer heutigen ästhetischen Ansprüche verzichten zu müssen.

halten, mehrfach Eingang gefunden. Deinhardstein's Arbeit leidet an denselben prinzipiellen Mängeln, wie ich sie in der Einleitung zur „bezähmten Widerspenstigen" dargelegt habe. Ohne jeden äußeren Grund, da das Stück in seiner ursprünglichen Form schon höchst bühnengerecht, überdies höchst elegant geschrieben und von Schlegel vortrefflich übersetzt ist, hat Deinhardstein auch hier, wie dort das ganze Stück in seine eignen Formen umgegossen, so daß nur selten ein Shakespeare'scher Vers stehen blieb, überdies aber die Motivirung und den Gang der Handlung so wesentlich, als willkürlich, in pejus verändert. Die größte Sünde ist hierbei die Wiederherstellung der von Shakespeare so glücklich abgeänderten unzarten Erzählung Bandello's, wonach Viola nicht durch Zufall in das Gebiet des Herzogs verschlagen wird, sondern mit der Absicht ankommt, Jagd auf denselben zu machen. Ja, Deinhardstein geht in dieser Richtung noch weiter, indem er auch Sebastian in der Absicht einführt, Olivien, die er bereits früher in Padua gesehen, zu erobern. Die Lösung der Wirren ist ferner dahin abgeändert, daß der Herzog, schon ehe Sebastian auftritt, Viola, die er früher bereits gesehen und geliebt, wiedererkennt. Die ganze Einrichtung der Schlußscene ist ferner darauf zugespitzt, daß Viola und Sebastian von einer und derselben Person gespielt werden können und sollen; im Augenblick des Wiedersehens muß dann eine Statistin für Sebastian eintreten. Um mit der Aehnlichkeit beider Geschwister einen äußeren Erfolg zu erzielen, werden hier die dramatische Wahrheit und Schönheit geopfert. Ebenso, und nicht besser, wird dem komischen Theil der Handlung, insbesondere der Trinkscene im zweiten Akt und den letzten Malvolio-Scenen mitgespielt; erstere, die zu den ergötzlichsten des Stücks gehört, ist ganz beseitigt, letztere Scenen sind willkürlich auf plumpe Weise umgeändert. Es scheint bei Deinhardstein völlig an jedem Verständniß für den Werth der komischen Scenen dieses Stücks gefehlt zu haben. Auch der Sinn für theatralische Wirkung, welcher in seiner Bearbeitung der „Widerspenstigen" oft nicht zu verkennen ist, tritt hier nur selten und in unbedeutendem Maaße hervor. Das Ganze ist eine flache, schale Arbeit, welche die Dichtung nur verwässert und verschlechtert und hoffentlich, ebenso wie die Deinhardstein'sche Verballhornung der „bezähmten Widerspenstigen", mit der Zeit ganz von der deutschen Bühne verschwinden wird.

Die vortreffliche Schlegel'sche Uebersetzung, durch A. Schmidt revidirt, ist von mir in der bei den frühern Bearbeitungen oft erörterten und erprobten Weise behandelt worden.

Das Stück erscheint bereits in der alten Originalausgabe im Wesentlichen in gleicher Akt- und Sceneneintheilung, wie sie die Schlegel'sche Uebersetzung aufweist. Mit Devrient habe auch ich die übermäßig kurzen vierten und fünften Akte in einen vereinigt.

Die Bearbeitung bot, vom Schluß abgesehen, keine besonderen Schwierigkeiten. Das Stück würde aus Rücksicht auf die Zeitdauer der Darstellung ganz ungekürzt aufgeführt werden können; die vorgenommenen geringen Kürzungen sind theils durch die Zusammenlegung von Scenen, theils durch Beseitigung von Anspielungen und Wortspielen, für die unserem Publikum heutzutage Interesse oder Verständniß fehlen, motivirt. In diesem Zuschnitt beansprucht die Aufführungszeit nur $2^1/_2$ Stunden.

Eine besondere Schwierigkeit bot aber die Oekonomie der Schlußscene. So oft ich das Stück in den verschiedensten Bearbeitungen und mehr oder minder vollendeter Darstellung gesehen, drängte sich mir stets das Unbefriedigende des Schlusses auf; er ließ regelmäßig das Publikum kalt. Zunächst vermißt man hier im Original schmerzlich jene Bühnenweisung; nach den Intentionen des Dichters ist hier unstreitig der Mimik, dem stummen Spiel, ein bedeutender, den Dialog wesentlich ergänzender Antheil an der theatralischen Vorführung zugewiesen worden. Shakespeare, der zugleich Dichter und Bühnenleiter war, mag die nöthigen Anordnungen bei den Proben getroffen haben; die Herausgeber aber hielten leider nicht für nöthig, die zum Druck beförderten Manuscripte durch diese so wichtigen Weisungen zu vervollständigen. Aber selbst wenn man, was für jede Bearbeitung hier unumgänglich ist, die Bühnenweisungen nach eigenem Ermessen ergänzt, so findet man doch in der ökonomischen Vertheilung des verschiedenartigen Stoffs, aus dem jene Schlußscene kombinirt ist, ein ihr eingebornes Hinderniß für eine befriedigende Schlußwirkung. Die Lösung der komischen Malvolio-Episode, in sich wieder durch die zum Herbeirufen Malvolio's nöthige Zeitfrist unterbrochen, drängt sich auf eine geradezu unleidliche Weise in die Aktion der beiden Liebespaare ein, die eben gerade, post tot discrimina rerum, bis zur Schwelle ihrer freudigen Lösung gediehen war und nun so lange durch jene äußere Veran-

lassung unerledigt in der Schwebe gehalten wird. Unser Gefühl verlangt, daß die Auflösung jener Verwickelungen, das Glück der endlich zusammengeführten Paare, zum Schluß voll und freudig austöne. Statt dessen wird im Original das Räthsel beider Geschwister bis dicht an die handgreifliche Auflösung herangeführt; dann, in der höchsten Spannung beider Paare, werden sie zu bloßen Zuhörern der Lösung einer komischen Episode, die in diesem Moment gewiß für sie höchst uninteressant, ja in ihren Anfängen Allen, außer Olivien, ganz unbekannt ist. In die zeitliche Unterbrechung durch das Herbeirufen Malvolio's ist dann wieder ein Dialog des Herzogs und Olivia's eingeschaltet, der aber in seiner Kürze die vorherige Stimmung nicht wieder herbeizaubern kann, noch zu einem Abschluß führt. Alsdann folgt wieder eine lange Unterbrechung durch den Schluß der Malvolio-Scene, und mit einem Mal, nachdem der Herzog sechs Verse an Olivia und Viola gerichtet, ist das Stück zu Ende. Auf Shakespeare's Bühne sang allerdings der Narr noch sein (von mir in den zweiten Akt verwiesenes) Lied, was aber, selbst wenn man es an dieser Stelle beibehalten wollte (wie dies z. B. in Meiningen geschieht), die durch jene Unterbrechungen eingefrorene dramatische Haupthandlung sicherlich auch nicht wieder in Fluß bringen kann.

Aus diesem ökonomischen Konflikt führen verschiedene Wege. Der erste und scheinbar einfachste wäre die Verlegung der, nur den Haushalt der Gräfin interessirenden Malvolio-Einschiebsel, vor die Schlußscene der Haupthandlung. Von ähnlichen Erwägungen ist offenbar auch Deinhardstein in der Komposition seiner Schlußscene ausgegangen, während Devrient wieder durch Kürzung der Malvolio-Scene auf vielleicht ein Viertel ihres Umfangs den von ihm ebenfalls empfundenen Anstoß zu beseitigen sucht. Ich glaube indeß eine andere, noch viel wirksamere Lösung, ohne jede Aenderung in der Shakespeare'schen Oekonomie der Schlußscene gefunden zu haben; ich lasse nämlich Viola, sobald sie Sebastian erkannt hat und ihr eignes Geheimniß nun an den Tag kommen soll und muß, sich entfernen und nach Abschluß der Malvolio-Scene (welche vollständig Zeit zum Umkleiden gewährt) in Frauentracht wieder erscheinen*).

*) Nach dem Erfolg der Berliner Aufführungen haben schon eine größere Zahl Deutscher Bühnen das Wiederauftreten Viola's in Frauentracht adoptirt; es ist ebenso in das Libretto der Oper Viola übergegangen.

Demnächst habe ich, unter bloßer Ergänzung durch 3 bis 4 Verse eigner Arbeit, die vor, zwischen und nach den Malvolio-Scenen zerstreuten Dialoge der Liebespaare am Schluß vereinigt, so daß es dem Zuhörer möglich wird, seine Stimmung wieder, nach Beendigung der komischen Episode, dem Kolorit der Haupthandlung anzupassen und mit vollem Interesse wieder zu deren Lösung zurückzukehren. Indem die Hauptperson, in der sich die Verwickelungen concentriren, Viola nämlich, sich entfernt, und noch dazu aus einem so handgreiflich nahe liegenden Motiv, ist für die drei Zurückbleibenden, Olivia, den Herzog und Sebastian die unmittelbare Spannung beseitigt, so daß die Einschiebung der Malvolio-Scene im Wesentlichen ihr Störendes verliert. Außerdem muß das Wiedererscheinen Viola's in Frauentracht den Eindruck der Schlußscene mächtig verstärken; die Umarmung des Herzogs und eines Pagen läßt dagegen keine Illusionen aufkommen. Dieses Auskunftsmittel liegt eigentlich so auf der Hand, daß man auf den ersten Blick nicht recht begreift, weshalb der Dichter sich dessen nicht selbst bedient hat, namentlich da er doch den Herzog im Original in der Schlußscene zu Viola sagen läßt:

Gieb mir Deine Hand
Und laß mich Dich in Frauenkleidern sehen.

Bei näherer Prüfung wird man indeß finden, wie Shakespeare hierin dennoch mit feinem Takt verfahren ist. Auf *seiner* Bühne wurden die Frauenrollen durch junge Männer gespielt; hier hätte also die angelegte Frauentracht die Illusion höchstens stören, keineswegs steigern können. Es ist dies wieder eins der vielen Beispiele für die Nothwendigkeit, in der Bearbeitung älterer Dramen sich jeden Augenblick des Unterschieds in den eigenthümlichen Verhältnissen der damaligen und der jetzigen Bühne bewußt zu sein. Ein mechanisches Kopiren würde häufig auf unser Publikum gerade die entgegengesetzte Wirkung ausüben, als auf ein Publikum des sechzehnten Jahrhunders. Und die *Erzielung gleicher Wirkung* ist doch das ideale Endziel der Bearbeitungen.

Das ganze Stück ist in meiner Bearbeitung aus 19 Scenen in 11 zusammengezogen und werden nur 7 höchst einfache Dekorationswechsel bei offener Scene erfordert.

Eine ganz besondere Aufmerksamkeit habe ich der Vervollstän-

digung der Bühnenweisungen gewidmet. Wie bereits früher bemerkt, fehlen dieselben im Original gänzlich; hier ist nur das Kommen und Gehen der Personen angeführt. Rowe, Capell und Theobald haben demnächst im vorigen Jahrhundert die meisten der Weisungen hinzugefügt, welche sich bei Schlegel finden; sie genügen indeß durchaus nicht, indem gerade dieses Lustspiel, um volle Wirkung zu erzielen, einer vorzüglichen Detailmalerei, insbesondere auch in den komischen Scenen und in der großen Schlußscene bedarf. Ich hielt es deshalb für nothwendig, überall den Darstellern Winke für die richtige Auffassung zu geben, namentlich aber auch Anleitungen für das stumme Spiel, dem in diesem Drama ein weit größerer Antheil an der Darstellung eingeräumt ist, als in den meisten sonstigen Stücken Shakespeare's.

Zur Charakteristik der einzelnen Rollen übergehend, so theilen sich dieselben, ihrer Zeichnung nach, in zwei wesentlich verschiedene Gruppen. Die erstere wird von den Personen der Haupthandlung gebildet, deren Stoff, wenn auch indirekt, italienischen Novellen entlehnt ward. Wenn nun auch hier die Personen ganz unabhängig von der theils uninteressanten, theils trivialen Charakteristik jener Novellen gezeichnet sind, so tragen sie doch im Allgemeinen das Kolorit ihrer Litteraturperiode, deren phantastisch-romantischer Duft eine scharfe individuelle Charakteristik ausschließt. Ganz entgegengesetzt ist es mit den von Shakespeare frei erfundenen Lustspielfiguren; es sind dies lauter scharf gezeichnete Charaktere altenglischen Kolorits, die darum auch vorzugsweise, wie es übrigens der komische Stoff für sich schon erfordert, vorzüglich individualisirt werden müssen, wenn sie wirken sollen. Wenn hier nur die üblichen Theatermasken des Einfaltspinsels, des Trunkenbolds, des Kammerkätzchens u. s. w. zur Darstellung gelangen, wenn die Darsteller nicht innerlich wie äußerlich die reichste Mannigfaltigkeit und Fülle individuellen Lebens hineinzutragen wissen, wenn insbesondere das Zusammenspiel nicht bis zur höchsten Vollendung ausgebildet wird, so kann das Stück auch nicht annähernd die Wirkung erzielen, deren es fähig ist. Dankbare Rollen im modernen Sinn hat man bei Shakespeare

selten oder gar nicht; der Beifall will bei ihm durch Kunst und Mühe verdient sein.

Fassen wir zunächst den Herzog Orsino in's Auge, so ist für ihn die von Neigung nicht beeinflußte Schilderung Olivia's hauptsächlich maaßgebend. Sie sagt, er sei von edlem Stamm, tugendhaft, in frischer, fleckenloser Jugend blühend, gelehrt, freigebig, tapfer,

Und von Gestalt und Gaben der Natur
Ein feiner Mann.

Dennoch kann sie ihn nicht lieben.

Dieses bestimmte Abwenden von Seiten eines so schönen, liebenswürdigen, charakterfesten Wesens, wie Olivia, läßt uns in seinem Reflex schon erkennen, was den Herzog vom Ideal des Mannes, des Liebenden, trennt. Orsino ist liebeskrank; Frauen, wie Olivia, können für liebeskranke Männer nicht schwärmen. Es ist das Allzuweiche, Phantastische seiner Liebe, welches Olivia herausfühlt und welches sich durch den raschen Umschlag seiner Neigung von Olivia zu der kecken Viola bewahrheitet. Er ist verliebter in seine Liebe, als in Olivia. Er schwelgt mit Wollust in seinem Liebesschmerz; er sendet Boten auf Boten, die seine Liebe der Auserwählten vorklagen, die für ihn bitten sollen, statt frei und selbstbewußt für sich selbst einzutreten. Diese Andeutungen werden für den Darsteller genügen; er hüte sich jedoch, das Weichliche, Sentimentale, Schmachtende des Herzogs zu übertreiben; er muß immer der Mann bleiben, den eine Viola anzubeten vermag. — Der Herzog dürfte an der Schwelle des männlichen Alters, gegen Ende der zwanziger Jahre, darzustellen sein.

Von den übrigen Männerrollen des romantischen Theils der Handlung, außer dem weiter unten behandelten Sebastian, ist nur der wackere Schiffskapitän Antonio hervorzuheben, eine tapfere, männliche Seemannsnatur, veredelt durch eine wahrhaft romantische Anhänglichkeit an seinen jungen Freund und Schützling Sebastian. Er ist als Mann in den besten Jahren darzustellen, an Bildung, Benehmen und Tracht aber weit höher zu halten, als der einfache, biedere Schiffskapitän, welcher Viola's Leben gerettet hat.

Wir kommen nun zu den Trägern des komischen Theils der

Handlung, welchem sich, von Viola und Olivia abgesehen, das Hauptinteresse der Zuhörer stets zuwenden wird.

Hierbei ist die allgemeine Bemerkung vorauszuschicken, daß diese komische Handlung niemals in wüste Gemeinheit herabsinken darf; die Unzuträglichkeit dieser Vorgänge in Olivia's Haushalt mit dem Stande und der feinen Bildung der Herrin, darf nicht bis zum Aeußersten gesteigert werden.

Vor Allem ragt hier hervor die stattliche Gestalt des edlen Landjunkers Tobias von Rülp. Er ist in dem von Rowe zuerst aufgestellten Personenverzeichniß als „Onkel" Olivia's bezeichnet. Ich habe dafür „Verwandter" gesetzt, um den Verwandtschaftsgrad unbestimmt zu lassen, wie ihn denn auch Olivia stets mit „Vetter" (cousin) bezeichnet, während er sie allerdings Nichte (niece) nennt, eine Bezeichnung, die indeß damals in England ebensowohl für die verschiedensten Verwandtschaftsgrade gebraucht werden mochte, als dies noch gegenwärtig in manchen Gegenden Deutschlands der Fall ist. Er selbst verzichtet auf die gesellschaftliche Stellung, die dem Verwandten Olivia's und dem Edelmann gebühren würden. Von ihr nur mit Widerstreben und aus Rücksichten der Verwandtschaft in ihrem Hause geduldet, hat auch er eine heilige Scheu vor Olivia, die er nur vorübergehend im Trunke bei Seite setzt. Ein echtes Kneipgenie, etwas Trunkenbold, fühlt er sich weit wohler in den unteren Schichten ihres Hausstandes; Fabio, der Narr und Marie, die ihn allerdings wieder als den Herrn und Meister ihres lustigen Kreises anerkennen, bilden, nebst dem von ihm gehänselten Junker Christoph, die Gesellschaft, in der er sich ausschließlich bewegt. Der Charakter des Junkers Tobias wird von den meisten Kritikern zu wenig, oder falsch gewürdigt. Man pflegt ihn mit seinem einfältigen Saufkumpan Junker Christoph zusammen zu werfen, mit dem er doch nur die gesellschaftliche Stellung des Landjunkers, sonst aber geradezu gar nichts gemein hat*). Christoph ist eine lächerliche, objektiv-komische, Tobias dagegen eine joviale, derb-humoristische Figur, mit ganz gesundem Mutterwitz begabt, die sogar in mancher Beziehung an Falstaff erinnert. Trinken und Andere foppen ist

*) J. Thümmel bezeichnet ihn sogar als Mit-Clown des Junker Christoph, eine Auffassung, mit der ich also durchaus nicht übereinstimmen kann.

sein Lebenselement. Dabei verschmäht er allerdings auch nicht, seinen reicheren jungen Freund Christoph, nach Anleitung des Falstaff'schen Lehrsatzes vom Hecht und Gründling, etwas zu rupfen; es trägt dies jedoch mehr den Stempel des Scherzes, als berechnender Gewinnsucht. Ueberhaupt ist Tobias ein guter Kerl, etwas Raufbold, jedoch kein Zänker. Er ist etwa Anfang der Fünfziger Jahre zu denken. Der Darsteller hüte sich vor Allem, die Figur aus dem Steifen, Schwerfälligen des Landjunkers allzusehr in's Rohe fallen zu lassen. Dies gilt namentlich von den Scenen, wo er in den verschiedensten Stadien der Trunkenheit aufzutreten hat; der Darsteller bedenke, daß die maaßvollste Darstellung der Trunkenheit stets die wirkungsvollste ist. Auch seine Kleidung sei wohl unordentlich, aber nicht ordinär, die Gesichtszüge wohl etwas aufgedunsen, weingeröthet, aber nicht geradezu gemein. Besonders interessant bei dieser Charakterzeichnung des Junker Tobias ist die steigende Neigung für das lustige Kammerkätzchen Marie; umspinnt sie ihn auch mit feiner Koketterie, so geht er doch durchaus nicht etwa wie ein Tölpel in's Garn, sondern beide finden sich zusammen, als gleichgestimmte Seelen auf dem Gebiete des Foppens und Neckens. So ist Tobias eine der originellsten und wirkungsvollsten humoristisch-komischen Figuren, die Shakespeare geschaffen und womit er zugleich dem lustigen, altenglischen Krautjunker seiner Zeit ein unvergängliches Denkmal errichtet hat.

Junker Christoph von Bleichenwang (ich behalte mit Schlegel den Vornamen Christoph bei, obgleich nicht abzusehen ist, weshalb er den Andreas des Originals beseitigt hat) ist der nächste und Hauptgegenstand von Tobias' unerschöpflicher Neigung zum Necken. So sind auch dessen erste rühmende Schilderung Christoph's, seine Aufforderung mit Marien anzubinden u. s. w., nur als Spott und Scherz aufzufassen. Christoph ist durch und durch ein lächerlicher Einfaltspinsel, von den allerbeschränktesten Geisteskräften, ein Clown aus der besseren Gesellschaft, dem gesunde Gedanken nur zuweilen im Katzenjammer auftauchen; dabei eitel auf Figur, Gaben und Kleidung und feig wie ein Hase. Schmächtig in den lustigen Weibern, im Uebrigen ein Specimen der gleichen Gattung, steht noch weit über ihm.

An Tobias blickt Christoph hinauf, wie der Zwerg am Riesen;

er ist ihm in Allem Vorbild, Leitstern, Muster der Sitte und Bildung. Zu den ergötzlichsten Stellen der Rolle gehören Diejenigen, wo er die Anreden des Tobias an Dritte, insbesondere an Marien wörtlich wiederholt. Seine einzige erträgliche Seite ist seine Freude an Scherz und Heiterkeit; Malvolio mitzufoppen ist ihm ein wahrer Genuß. Diese lächerliche Karrikatur eines Edelmannes als Freier der schönen, reichen Olivia auftreten zu sehen, ist die höchste Staffel der Komik; die Rolle ist ihm indeß mehr von Tobias oktroyirt worden, als dem eigenen Verlangen entsprossen; Olivia selbst ahnt nichts davon. In den wenigen Momenten, wo sie im Stück zusammenkommen, muß Christoph mimisch schmachten, während ihn Olivia keines Wortes noch Blickes würdigt. Die Rolle verträgt eine starke Chargirung, insbesondere auch in einem geschmacklos und lächerlich aufgeputzten Aeußern, lispelnder Stimme, blödem Lachen u. s. w. Christoph sollte nicht über 25, höchstens 30 Jahre dargestellt werden, flachshaarig, dünn, schmächtig und beweglich, — überall der Gegensatz des robusten, schwerfälligen Tobias.

Nächst Christoph taucht eine andere köstliche, komische Figur auf, der sittenstrenge Pedant Malvolio. Gewissenhaft, streng, verständig in seinem Amt als Haushofmeister und erster Beamter der reichen Gräfin Olivia, die ihn seine Brauchbarkeit halber aufrichtig schätzt, sinkt er gleichwohl im Stück zu einer noch lächerlicheren Figur herab, als der eingeborne Pinsel Christoph. Er scheitert nämlich an der Klippe des Hochmuths, der Selbstliebe und einer fratzenhaften Eitelkeit, wie ihn Maria im zweiten Akt schildert. Eher häßlich, als schön, und dabei in einem Alter, nahe den fünfziger Jahren, wo ein vernünftiger Mann kaum mehr daran glauben darf, noch warme Neigungen erwecken zu können, bildet sich Malvolio in seinem Dünkel ein, alle Frauenzimmer seien in ihn verliebt. Dies wird der Angelhaken für die lustige Marie, um ihm den Glauben beizubringen, seine Herrin selbst liebe ihn. Verhaßt beim ganzen Hauspersonal wegen seines mißgünstigen und puritanischen Wesens, insbesondere bei Tobias, gegen den er stets seine Autorität herauskehren will, wird er zum Opfer der lustigsten Verschwörung, die je in Scene gesetzt ward. So vorsichtig sonst Shakespeare verfuhr, die religiösen Gegensätze nicht zu berühren, so hat er doch offenbar in Malvolio ein Mitglied jener puritanischen Sekten zeichnen wollen, welche den Schauspielerstand so unbarmherzig verfolgten. Marie nennt ihn einen

Pietisten. Malvolio muß daher, im Aeußeren sowohl, als in einer monotonen, salbungsvollen Sprachweise, leise an den Pietisten, den Mucker erinnern; auch die Verbissenheit seiner Abneigungen, insbesondere gegen den Narren und Tobias, muß diesen Zug tragen. Im Uebrigen darf er in den großen Scenen des dritten Aktes, in Kleidung und Auftreten, immer nicht zum wirklichen Hanswursten herabsinken; die Farben müssen hier feiner aufgetragen werden, als beim Junker Christoph.

Der dritte im Bunde dieser beiden unfreiwilligen Narren ist der wirkliche Narr Feste. Nicht gerade mit übermäßig viel Geist begabt, ist er gleichwohl ein schlauer, lustiger, dabei etwas liederlicher und der Flasche übermäßig ergebener Geselle, zugleich der beste Gehülfe des Junker Tobias und Marien's bei ihren Anschlägen auf den ihm besonders verhaßten Malvolio. Der Narr versteht insbesondere sich sehr hübsch darauf, Trinkgelder herauszulocken. Nebenbei ist er Sänger, wiewohl seine Lieder ernsten Inhalts im zweiten Akt eigentlich nicht in den Mund eines Narren passen. In den klassischen Trinkscenen ergötzt er die beiden Junker so durch seine Kneiplieder, daß sie ihn wie einen gleichgestellten Kumpan betrachten und behandeln. Er trägt im Allgemeinen den Typus Shakespeare'scher Narren, darf aber nicht als jung dargestellt werden, da er schon ein Liebling von Olivia's Vater war. Noch mehr, als in der Zeichnung Malvolio's, tritt in der Narrenrolle die schon erwähnte Tendenz hervor, den Puritanern Hiebe zu versetzen. Indem der Narr im letzten Akt, wo er den Malvolio hänselt, nicht bloß die Stimme und Sprechweise puritanischer Prediger persiflirt, sondern sogar die Kleidung derselben anlegt (was doch, wie Maria richtig bemerkt, von dem im Nebenzimmer eingesperrten Malvolio gar nicht gesehen werden konnte, folglich vollständig überflüssig war), kann gar nicht wohl eine andere Absicht Seitens des Dichters unterstellt werden, als eine indirekte Verhöhnung jener gleißnerischen, quäkenden Pfaffensorte*).

Fabio ist kein Bedienter, sondern ein höher stehender Offiziant im Hause Olivia's, im Uebrigen, ebenso wie der Narr, der lustige

*) Nach J. Thümmel (Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. IX, S. 89) bestand die gewohnheitsmäßige Tracht der Hausnarren jener Zeit in einem buntscheckigen, meist halbseitig kolorirten Habit, mit klingenden Schellen besetzt; die Narrenkappe war mit einem Hahnen-

Gehülfe bei den Neckereien Malvolio's, Christoph's und Viola's. Er kann weit jünger, als der Narr, dargestellt werden.

Wir kommen nun zu dem Mittelpunkt, um den sich die Haupthandlung des Stücks dreht, dem schiffbrüchigen Geschwisterpaar Viola und Sebastian. Viola ist nächst Porzia im „Kaufmann von Venedig" und Rosalinde in „Wie es euch gefällt", der reizendste weibliche Charakter unter Shakespeare's eigentlichen Lustspielfiguren. Sie ist zugleich liebenswürdig und interessant, keck, humoristisch und doch echt weiblich, vernünftig überlegend und doch erfüllt mit aller Gluth einer romantischen, aufopferungsfähigen Liebe, — eine durch und durch gesunde Natur. Die vielfachen verwickelten, theils ernsten, theils romantischen, theils hochkomischen Situationen, in welche sie durch ihre Schicksale und insbesondere ihre Verkleidung gebracht wird, erfordern eine vollendet durchgebildete, höchst vielseitige, dabei jugendliche und anmuthige Darstellerin. Die Rolle muß außerordentlich fein nuancirt und bis in's kleinste Detail herausgearbeitet werden, wenn sie voll wirken soll. Bei der großen Verschiedenheit der Situationen ist es schwierig, eine allgemeine Regel für Viola's Haltung und Spiel aufzustellen und erschien es mir deshalb ganz besonders nothwendig, diese Rolle mit einer großen Zahl von Bühnenweisungen auszustatten, von denen übrigens eine gebildete Künstlerin, je nach ihrer verschiedenen Auffassung oder ihrem speziellen Darstellungstalent, vielleicht oft abweichen wird. Im Allgemeinen sei ihre Haltung dem Herzog gegenüber warm und innig; sie wird durch ihre Neigung oft bis zum Vergessen ihrer durch die Verkleidung gegebenen Lage hingerissen. Schwieriger schon ist ihre Haltung Olivia, der Nebenbuhlerin, gegenüber. Ich theile hier durchaus nicht Ulrici's Auffassung, daß sie sich absichtlich in ihrer Verkleidung um Olivia bewerbe, um sie von ihrer Grausamkeit gegen den Herzog zu heilen. Meiner Ansicht nach hegt sie, wenn auch mit größter Selbstüberwindung, die redliche Absicht, dem Auftrage ihres geliebten Herrn gerecht zu werden; die ihren guten frischen Humor herausfordernde Rolle, welche ihr durch die Verkleidung aufgezwungen ist, und der Eindruck, den Olivia's Schönheit auf sie

kamm, Feder oder Fuchsschwanz, oder mit Eselsohren verziert; der Kragen schloß an die Kappe an, auf Brust und Schultern herabhängend. Als Attribute dürfen Peitsche, ein hölzernes Rappier oder eine Handtrommel (deren Shakespeare bei Feste speziell erwähnt) nicht fehlen.

macht und der sich von da ab in dem veränderten Ton ihrer Rede abspiegeln muß, führen dann unabsichtlich die Situation herbei, in welcher ihr ein wärmeres, eigenes Gefühl entströmt, das Olivia entzündet. So sehr also schon bei dem ersten Zusammentreffen jede Spur einer Koketterie Viola's Olivia gegenüber vermieden werden muß, so gilt dies noch mehr von allen Unterredungen, welche auf die Entdeckung von Olivia's unseligem Gefühlsirrthum folgen; Viola weidet sich keinen Augenblick an deren Irrthum, scherzt nicht über ihre Eroberung, sondern vermeidet es mit peinlicher Gewissenhaftigkeit, das Feuer Olivien's zu nähren. — Noch schwieriger aber, als ihre Haltung dem Herzog und Olivia gegenüber, wird dieselbe — wenn auch nicht in der Auffassung, so doch in der Darstellung — bei Gelegenheit ihres, durch die lustigen Brüder Tobias und Fabio in Scene gesetzten Konfliktes mit dem Einfaltspinsel Christoph. Die keckе Haltung des jungen Cavaliers wird hier mit einem Mal durch eine echt mädchenhafte Furcht und Feigheit durchsetzt, und der Kampf dieses natürlichen, jedem Weibe eingebornen Gefühls, mit der steten Sorge ihre, durch die Verkleidung bedingte Rolle als Mann und Cavalier aufrecht zu erhalten, führt durch eine Reihenfolge der köstlichsten komischen Situationen, die ein ebenso feines, als vielseitiges und gewandtes Spiel in Sprache und Mimik beanspruchen. Das Hochkomische darf insbesondere nicht in's Possenhafte ausarten; die weibliche Feigheit aber muß mehr dem Publikum, als den Mitspielern verrathen werden. — Zum Schluß des Stücks, wo nach meiner Bearbeitung Viola wieder in Mädchentracht auftritt, läßt dieselbe dann dem Bruder, Olivia und dem Herzog gegenüber alle Töne wahrer, schöner, tiefer Empfindung ausklingen.

Die kleine Rolle ihres Bruders Sebastian bedarf mehr eines äußeren Erfordernisses, — der Aehnlichkeit mit Viola — als eines besonderen Darstellungstalentes, wenn auch der kecke, muthige, feurige Jüngling immerhin passend repräsentirt sein will. Jene Aehnlichkeit bildet ein so wichtiges Moment der ganzen Handlung, daß eine gute Darstellung hierauf weitgehende Rücksicht nehmen muß, wenn auch nicht soweit gehend, als Deinhardstein, der beide Rollen durch dieselbe Künstlerin spielen läßt und so der Steigerung eines äußeren Effekts die dramatische Wahrheit opfert. Sebastian muß also, mindestens in Größe und Statur, Aehnlichkeit mit Viola haben, so daß die Verwechslung beider möglich erscheint; die bis

in's Kleinste festzuhaltende Uebereinstimmung der Tracht und die sonstigen Hülfsmittel der Toilette müssen dann hinzutreten. Ist kein Schauspieler vorhanden, welcher in der Figur Aehnlichkeit mir der Darstellerin der Viola hat, so übertrage man lieber die Rolle des Sebastian einer Dame. Im Uebrigen werden Viola und Sebastian wohl thun, in der Schlußscene ihre Stellungen meistens in der Diagonale mit halben Rückwendungen zu nehmen, um die unmittelbare Vergleichung ihrer Aehnlichkeit dem Publikum zu erschweren. Ich habe überdies in meiner Bearbeitung die Bemerkung, daß beide Zwillingsgeschwister seien, gestrichen, um nicht dadurch die Anforderung an eine doch niemals vollständig erreichbare Aehnlichkeit unnöthig zu steigern.

Die Rolle der schönen Gräfin Olivia (die Schönheit darf der Darstellerin dieser Rolle nicht fehlen) ist von gleicher Bedeutung, aber nicht ganz so vielseitig, als die der Viola, da sie sich nur innerhalb einfacherer Konflikte bewegt. Bei dieser Rolle ist es zunächst wichtig, in Entfaltung äußerer Pracht und in der Haltung der Mitspieler die hohe gesellschaftliche Stellung Olivia's reflektiren zu lassen, der dann selbstverständlich ihre eigne Haltung, auch in den Scenen, in denen sie sich beinahe vergißt, stets entsprechen muß. Nur dies ihr eingeborne Bewußtsein ihres hohen Ranges und Reichthums, dieses nicht individueller Eitelkeit entsprungene, sondern bei solcher Stellung von selbst in ihr aufgewachsene Bewußtsein ihrer Schönheit, diese gewohnheitsmäßige Wahrnehmung, Alle zu ihren Füßen liegen zu sehen, von Allen begehrt zu werden, — nur diese Voraussetzungen lassen das Abweisen der Bewerbungen des Herzogs und ihr eignes Werben um Viola, beziehungsweise Sebastian, in einem mit dem Gefühl und der Würde des Weibes vereinbarlichen Lichte erscheinen. Die äußere Haltung und Stellung der Olivia hat die meiste Aehnlichkeit mit der Porzia's im „Kaufmann von Venedig"; läßt man die Handlung in eine niedrigere gesellschaftliche Sphäre herabsinken, so wirft dies sofort ein falsches Licht auf ihre Trägerin. Olivia krankt bei ihrem ersten Auftreten nicht allein an dem selbstquälerisch übertriebenen Schmerz um den geliebten Bruder, sondern an einer ebenfalls mit auf Rechnung einer hohen gesellschaftlichen Stellung kommenden Leere des Herzens. Die Phantastik der Liebe Orsino's, welcher sie schwärmerisch durch seine Boten bestürmt, erregt bei solcher Stimmung mehr ihren

Widerwillen, als ihre Sympathie, während Viola's keckes, frisches Geplauder erst ihr Interesse erweckt, ihre Gedanken von dem blasirten Trübsinn ablenkt, und dann ein Gefühl der Liebe aufkommen läßt, welches sich an der Zurückhaltung Viola's rasch bis zur Flamme entzündet. Die nachfolgenden Kämpfe ihres Herzens mit ihrem jungfräulichem Stolze erfordern zu ihrer Darstellung in den Schranken echter Weiblichkeit eine sehr gebildete Darstellerin. Olivia muß älter, wie Viola, etwa Anfang der Zwanziger dargestellt werden. Ihre Tracht ist im ersten Akt die der tiefsten Trauer; mit dem Fortschreiten ihrer Leidenschaft für Viola verschwinden deren Abzeichen immer mehr, und zur Trauung mit Sebastian erscheint sie, wenn auch nicht bräutlich, so doch prächtig geschmückt. Auch die Rolle der Olivia habe ich vorzugsweise durch Bühnenweisungen ergänzt, um alle Situationen zur richtigen Darstellung gelangen zu lassen.

M a r i a ist das Urbild eines lustigen, koketten, zu Späßen und Intriguen aller Art aufgelegten, jedoch sonst gutartigen Kammerkätzchens, — eine höchst dankbare Rolle für eine tüchtige Schauspiel-Soubrette. Wohl nicht aus Herzensbedürfniß, sondern mehr aus Rücksicht auf Rang und Stellung des Junker Tobias, umspinnt sie denselben mit fein angelegten, allerdings auch mit Besserungsversuchen verbundenen Bewerbungen, die denn, wie wir in der Schlußscene von Fabio hören, auch zum Ziel führen. Der Dichter hat der Entwickelung dieses Liebesverhältnisses nicht viele Worte geliehen; sein Fortschreiten muß jedoch im stummen Spiel von Tobias und Maria vor den Augen des Zuschauers durch das ganze Stück hindurch ergötzlich hervortreten.

Aus dieser Darstellung der Charaktere ergiebt sich wiederum Shakespeare's unerschöpfliche Originalität. Neben der scharfen Individualisirung der Rollen, insbesondere der komischen, stellt dieses Lustspiel übrigens ungewöhnlich hohe Ansprüche an ein v o l l e n d e t e s E n s e m b l e, höher vielleicht, als irgend ein anderes Lustspiel Shakespeare's. Namentlich gilt dies von der Trinkscene im zweiten und den komischen Scenen des dritten Aktes, die in dem Zweikampf zwischen Christoph und Viola gipfeln; endlich und hauptsächlich von der großen Schlußscene. Ein ungenügendes Ensemble bringt diese Scenen um all' ihren originellen Reiz; man glaubt gar nicht mehr dasselbe Stück zu sehen, je nachdem man sie gut oder schlecht dargestellt sieht. Dem stummen Spiel, der Mimik, ist hier ein sehr

großer Theil des theatralischen Erfolgs aufgeladen; die lebhafteste Theilnahme aller Mitspielenden, bis zum letzten Komparsen herab, muß fortwährend die Entwickelung der Handlung begleiten. Scenen, die der Dichter so augenfällig auf das fortwährende Zusammenspiel aller gleichzeitig auf der Bühne agirenden Künstler angewiesen hat, verlieren all' ihre Wirkung, ja erzeugen umgekehrte Kälte und Langweile, wenn jener Moment nicht volle Berücksichtigung findet.

Die Scenirung des Stücks ist nach meiner Bearbeitung eine sehr einfache*). Abgesehen von einer Straßen- und vier kurzen Zimmerdekorationen, die höchstens eine Tiefe von drei Coulissen erfordern, also den vorherigen Aufbau des eigentlich dekorativen Theils von Olivia's Villa und Garten gestatten, spielt das ganze Stück auf letztgedachtem Schauplatz. Derselbe muß, dem romantischen Charakter der Zeit und dem Schauplatz der Dichtung entsprechend, prächtig und geschmackvoll hergerichtet werden. Ich denke mir den hinteren Theil der Bühne, etwa von der dritten Coulisse ab, um ein bis zwei Stufen erhöht und durch eine Balustrade, in der Mitte durch die hinaufführenden Treppenstufen unterbrochen, von dem vorderen Schauplatz getrennt. Dieser hintere Theil bildet

*) Die schon erwähnte Meininger Einrichtung geht allerdings in der Einfachheit noch weiter, indem, außer dem Zimmer der Olivia im ersten und des Herzogs im zweiten Akt, gar keine Verwandlung des Schauplatzes das ganze Stück hindurch vorkommt, weder nach den Scenennoch Aktschlüssen. Das Stück spielt also fast ausschließlich auf einem, von zwei Seiten durch hübsch gruppirte, den Landsitz Olivia's darstellende Gebäude, von der Dritten durch Gebüsche abgeschlossenen freien Platz, halb Hof, halb Garten, dessen vorderster Theil gleichzeitig als dem öffentlichen Verkehr zugänglich gedacht ist. Diese fast zur Shakespeare'schen Bühne zurückkehrende Einheit des Schauplatzes erschien dabei nirgend als etwas Störendes, äußerlich Aufgezwungenes, die Wirkung wesentlich Beeinträchtigendes. Ich habe von dieser Vorstellung die verstärkte Ueberzeugung mitgenommen, daß, vom ökonomischen Standpunkt aus, Zusammenlegung der vielen kurzen Scenen in wenige große, die erste Aufgabe einer wirksamen Bearbeitung Shakespeare'scher Dramen bilden muß. — Wenn ich gleichwohl aus dramatischen Erwägungen die drei Verwandlungen beibehalte, welche meine Einrichtung mehr zählt, als die Meiningen'sche, so handelt es sich hierbei nur um höchst einfache kurze Straßen- respektive Zimmer-Dekorationen, deren Wechsel weder zeitraubend noch schwierig ist, insbesondere der Deckung durch die Zwischengardine, die ich bei Shakespeare's Lustspielen möglichst vermieden sehen möchte, nicht bedarf.

den reservirten Garten von Olivia's Villa, deren Baulichkeiten in prächtiger, geschmackvoller Gruppirung rechts aus der Coulisse hervortreten. Nach hinten schließt den Garten eine Pergola, oder eine Veranda, durch deren Pilaster hindurch man auf eine den Prospekt einnehmende Landschaft, eine südliche Meeresküste darstellend, blickt. Villa und Garten, im Styl der italienischen Hochrenaissance, sind auf's Prachtvollste mit Pavillons, Kandelabern, Vasen, Statuen u. s. w. ausgestattet, wie es dem Sitz der reichsten Erbin des Landes angemessen ist. Der Eintritt in's Haus ist rechts, gleich hinter der Balustrade. Die Veranda im Hintergrund wird u. A. von Viola und Fabio benutzt, als sie sich (A. III, Sc. 2) von Tobias und Christoph zurückziehen. Der Hauptschauplatz der Handlung und des Dialogs ist indeß der vordere Theil der Bühne, der mehr parkartig und frei gehalten und nur zu beiden Seiten mit Bäumen, Ziergewächsen, Kandelabern, Statuen u. dergl. eingefaßt ist, die bei den Verwandlungen leicht und rasch entfernt werden können; auf einer Seite befindet sich ein hohes vergittertes Eingangsthor. Versatzstücke zur Seite verbergen die Lauscher (A. III, Sc. 2); doch können dieselben vielleicht ebenso gut im Rücken Malvolio's, dicht hinter der Balustrade placirt werden.

Einen besonderen Reiz dürfte es gewähren, in der großen Schlußscene, vom Weggang Olivia's zur Trauung ab, erst Abendröthe und dann eine Mondscheinbeleuchtung mit brillanter Illumination des Gartens und der Villa eintreten zu lassen; es würde dies auch dem Spiel der beiden Geschwister zu Statten kommen, wenn deren Aehnlichkeit keine ganz frappante sein sollte.

Als Kleidung wähle man geschmackvolle Phantasietrachten des 16. oder 17. Jahrhunderts.

Zu speziellerem Studium empfehle ich die bezüglichen Abhandlungen in den oft erwähnten Werken von Ulrici, Gervinus und Kreyßig, sowie die Einleitungen zu den Textausgaben resp. Uebersetzungen von Delius, Schmidt (Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft) und Gildemeister (Bodenstedt'sches Uebersetzungswerk); ferner die verschiedenen Schriften von Rud. Genée, und J. Thümmel's Aufsätze im 9., 11. und 19. Band des Deutschen Shakespeare-Jahrbuchs; deßgleichen meine Abhandlung im 16. Band dieses Jahrbuches über die Zechbrüder und Trunkenen bei Shakespeare.

Die lustigen Weiber von Windsor.

„Die lustigen Weiber" sind nach Vollendung „Heinrich's V." (1599) und vor dem Jahre 1602, also in der Blüthezeit von Shakespeare's Schaffen entstanden. In letzterem Jahre erschienen sie zuerst im Druck, in einer jener unrechtmäßigen, den Aufführungen schlecht nachgeschriebenen Ausgaben (piratical editions), mit denen sich die Buchhändlerspekulation an vielen Stücken unseres Dichters, u. A. „Heinrich V. und VI.", „Hamlet", „Romeo und Julie", versündigt hat. Diese Ausgabe ward 1619 abermals abgedruckt. Erst in der Gesammtausgabe von 1623, und einer spätern Quartausgabe von 1630, findet sich der richtige Text, wie er aus des Dichters Feder geflossen ist.

Die Versuche von Knight und Halliwell, die Entstehung des vorliegenden Stücks vor die drei Historien „Heinrich IV." erster und zweiter Theil, und „Heinrich V." zu legen oder, wie Gervinus und Andere thun, dazwischen zu schieben, und die Schicksale der unserem Lustspiel und jenen Dramen gemeinsamen komischen Personen in einen historisch-chronologischen Zusammenhang hineinzuquälen, sind kaum ernsthaft zu behandeln. Nur die einzige gelegentliche Bemerkung Page's (A. III, Sc. 2), der junge Fenton habe in des wilden Prinzen Gesellschaft gelebt, erinnert an jenen Zeitabschnitt der englischen Geschichte; im Uebrigen tritt uns in diesem Lustspiel, wie Ulrici richtig bemerkt, nur die Physiognomie Englands unter seiner jungfräulichen Königin, also Shakespeare's eigene Zeit, entgegen.

Der Tradition zufolge hat sich nun diese sogenannte jungfräuliche Königin ein besonderes Verdienst um die Entstehung „der lustigen Weiber" erworben. Wie John Dennis im Jahre 1702

(allerdings hundert Jahre nach Elisabeth's Tode) erzählt, sei die Komödie auf Befehl und nach Anweisung der Königin (at her command and by her direction) innerhalb vierzehn Tagen geschrieben und zu ihrer großen Zufriedenheit aufgeführt worden. Wären diese und eine spätere Notiz von Rowe aus dem Jahre 1709*) nicht auf die Nachwelt gekommen, so hätten wir wohl nach keiner besonderen Entstehungsursache für das Lustspiel geforscht, indem die unermeßliche Popularität, deren sich die komischen Charaktere aus den obengenannten Historien erfreuten, einen Dichter und Theaterdirektor sehr wohl bestimmen mochte, Falstaff wieder auferstehen, Bardolph und Nym vom Galgen herabsteigen, Frau Hurtig aus Eastcheap und Friedensrichter Schaal von seinem Landsitz in Glostershire nach Windsor wandern zu lassen, um dem Publikum seine Lieblinge in reinen Lustspiel-Situationen, losgelöst von jenem ernsten, historischen Hintergrund, nochmals vorzuführen. Gleichwohl entbehrt jene Tradition aus inneren Gründen der Wahrscheinlichkeit nicht, wie auch die namhaftesten Kritiker, insbesondere Ulrici, annehmen. Wenn Shakespeare, der im Epilog zu „Heinrich IV." ausgesprochenen Absicht, Falstaff in „Heinrich V." wieder auf die Bühne zu bringen, nach reiflicher Ueberlegung entsagt, und mit feinem Takt dem Schicksal des dicken Ritters im letztgenannten Drama einen epischen, statt des beabsichtigten dramatischen Abschlusses gegeben hatte, so mochten es allerdings nur äußere Veranlassungen sein, wie sie eben Dennis und Rowe erzählen, die ihn bewogen, einen Charakter dennoch wieder vorzuführen, von dem ihm dieselbe ruhige Ueberlegung, die bei Abfassung „Heinrich's V." durchgedrungen war, sagen mußte, daß er unmöglich, und gerade am wenigsten auf dem Gebiete des leichten Lustspiels, auf gleicher Höhe des dramatischen Werthes, wie des äußeren Erfolgs gehalten werden könne, als in „Heinrich IV." Es macht in der That einigermaßen den Eindruck, als ob dieser Falstaff auf Bestellung

---

*) Nach dieser Notiz soll die Königin verlangt haben: Falstaff in Liebeshändeln (in love) zu sehen. Ich denke dagegen mit Schmidt, daß Falstaff's Art und Kunst zu lieben in seinen in „Heinrich IV." geschilderten Verhältnissen zu Frau Hurtig und Dortchen Lackenreißer bereits die erschöpfendste Darstellung gefunden hatte, so daß nach dieser Richtung der Königin nichts zu wünschen blieb.

und Lieferzeit geschrieben, als ob der Dichter nicht mit voller Seele bei der Arbeit gewesen wäre. Die, allerdings von Ulrici bestrittene, Leichtigkeit der Komposition und der Umstand, daß etwa sieben Achttheile des Stücks in Prosa geschrieben sind, sprechen ebenfalls für meine Auffassung, während andererseits auch nicht verkannt werden darf, wie eine Fülle neuer komischer Charaktere den geistigen Ausfall bei Falstaff wieder einbringt. Jedenfalls leidet das Stück in unserer Beurtheilung durch die hochgespannten Ansprüche, die wir aus den komischen Episoden von „Heinrich IV." mitbringen.

Was die Wirksamkeit des Stücks auf der heutigen deutschen Bühne betrifft, so liegen darüber noch keine erschöpfenden Erfahrungen vor. Die vereinzelten Versuche, die in den dreißiger und vierziger Jahren in Berlin, Wien und am Thaliatheater in Hamburg mit Bearbeitungen von Lederer und Schramm gemacht worden sind, können hierbei nichts entscheiden; der Hamburger Versuch insbesondere scheiterte nur an der gänzlich ungenügenden Besetzung der Falstaff-Rolle*). Meiner Ansicht nach haben die „lustigen Weiber", obgleich in der Komposition zu Shakespeare's leichtesten Lustspielen zählend, mindestens gleiches, wenn nicht größeres Anrecht auf die deutsche Bühne, als andere seiner Lustspiele, z. B. „Die Komödie der Irrungen", „Die gezähmte Widerspänstige", „Viel Lärm um Nichts", die doch so vielfach eingebürgert sind. Ich bin überzeugt, daß jede Bühne, welcher die genügende Zahl tüchtiger, komischer Talente zu Gebote steht, „die lustigen Weiber" mit sehr gutem Erfolg geben wird; stützt sich doch die Popularität der Nicolai'schen Oper gleichen Namens unzweifelhaft, und zu einem nicht unbedeutenden Theil, auf das geschickt nach Shakespeare bearbeitete Libretto Mosenthal's.

Die vorstehend schon als leicht bezeichnete Komposition des Lustspiels, deren Haupthandlung die Ueberlistung Falstaff's bildet, während die lose damit verknüpfte Nebenintrigue von Anna Page und ihren drei Freiern handelt, ist in allem Wesentlichen Shakespeare's eigene Erfindung und bestätigt die Wahrnehmung, daß unser Dichter viel größer im Benutzen gegebener und vorgearbei-

*) Das Thaliatheater hat seitdem meine Bearbeitung der „lustigen Weiber" mit gutem Erfolg zur Aufführung gebracht; dasselbe soll in Prag und an einigen anderen Bühnen der Fall gewesen sein.

teter Stoffe, als im selbstständigen Erfinden neuer Kompositionen war. Falstaff geht in der That in sehr plump gelegte Fallen. Verschiedene Einzelheiten sind allerdings anderweiten Quellen entlehnt. Die Idee, daß ein Mann unbekannterweise den Gatten einer Frau zum Vertrauten seiner eigenen Anschläge auf dieselbe macht, findet sich bereits im Pecorone des Giovanni Fiorentino, der 1558 erschien. Shakespeare hat dieses Werk indeß, der meistverbreiteten Ansicht zufolge, schwerlich gekannt, wohl aber Tarlton's 1590 im Druck erschienene Novelle: „Two lovers of Pisa" *), deren Inhalt dem Pecorone und den 1550 veröffentlichten „Tredeci piacevoli notti" des Straparola entnommen ist. Einzelne weitere Züge, namentlich die Finanzspekulation bei der Bewerbung um die Frau, der Waschkorb zum Fortschaffen des überraschten Liebhabers und das Hereinziehen von Geistern zum Schluß, scheinen ebenso unzweifelhaft auf deutschen Ursprung hinzudeuten, nämlich auf ein vom Herzog Heinrich Julius von Braunschweig 1594 veröffentlichtes, auf ein noch älteres Werk: Michael Lindener's Rastbüchlein gegründetes Drama: „Tragödie von einer Ehebrecherin." Wie A. Cohn in seinem Shakespeare in Germany nachgewiesen, und sich immer bestimmter herausstellt, hat es durchaus nichts Unwahrscheinliches mehr, daß Shakespeare Gelegenheit gefunden habe, wenigstens indirekt auch aus deutschen Quellen zu schöpfen.

Trotz dieser äußeren Anhaltepunkte ist die Komposition im Ganzen wie im Einzelnen als neu zu bezeichnen. Alle jene Novellen und Dramen, soweit hier deren Bekanntschaft bei Shakespeare unterstellt werden darf, gehen in ihrer Handlung den entgegengesetzten Weg: die Frauen werden hier wirklich verführt, während sie bei Shakespeare mit dem Verführer, nebenbei allerdings auch mit dem eifersüchtigen Ehemann, Scherz treiben. Auch enden

*) R. Genée (Shakespeare. Sein Leben und seine Werke. S. 290. ist allerdings entgegengesetzter Ansicht und begründet sie hauptsächlich damit, daß Shakespeare die Idee, den eitlen Liebhaber durch die Frauen züchtigen zu lassen, nicht selbst erfunden, sondern einer andern Novelle Straparola's entnommen habe; mit dieser Unterstellung vereinigt es sich dann allerdings, daß er ebensogut direkt aus Fiorentino geschöpft haben könne.

jene Stücke nicht scherzhaft, sondern in Wahnsinn, Selbstmord, sogar Höllenfahrt. Und überdies sind sämmtliche Charaktere, in deren Zeichnung jedenfalls das Hauptverdienst dieses Stückes liegt, Shakespeare's Eigenthum, da die genannten Quellen nicht die mindesten Anhaltpunkte dafür bieten.

Die Uebertragung dieses Stücks in's Deutsche bietet, trotz der Klarheit und Einfachheit der Sprache, manche Schwierigkeiten. Sie liegen einmal in den vielen Wortspielen und den zum Zweck komischer Wirkung falsch angewandten oder verstümmelten Ausdrücken; dann aber auch in dem entsetzlichen Englisch, welches der Walliser Pfarrer und der französische Doktor reden. In all' diesen Fällen kann von wortgetreuer Uebertragung nicht die Rede sein; Takt und Talent des Uebersetzers müssen hier in voller Selbstständigkeit ergänzend eintreten. Mit voller Ueberzeugung habe ich auch bei diesem Stück die in dem neuen Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungswerk enthaltene Uebertragung, als die beste, die ich kenne, zu Grund gelegt. „Die lustigen Weiber" sind darin, unter L. Tieck's Namen, vom Grafen Baudissin übersetzt und von A. Schmidt vortrefflich korrigirt. Der Originalität, welche Hermann Kurz in dem neuen Bodenstedt'schen Uebersetzungswerke bei diesem Stück entfaltet, will ich dabei durchaus nicht zu nahe treten; allein mir scheint die Analogie mit Shakespeare's Kolorit und Diktion von Baudissin besser gewahrt zu sein, trotzdem sich dieser, was wortgetreue Uebersetzung betrifft, häufig weiter vom Original entfernt, als Kurz. In den unübersetzbaren Wortspielen namentlich sucht Kurz häufig noch eine Verwandtschaft in Laut oder Sinn zu retten, während Baudissin ohne Umstände ein ganz verschiedenes, nur gleichartiges deutsches Wortspiel an die Stelle setzt*). Trotz dieser allgemeinen Uebereinstimmung mit Baudissin habe ich die Uebersetzung, um sie bühnengerecht, insbesondere auch leicht verständlich zu machen, sehr vielfach, immer in möglichster Uebereinstimmung mit dem Original revidiren müssen, wobei auch einzelne gelungene Ausdrücke oder Wendungen aus der Kurz'schen Uebersetzung herübergenommen sind. Selbstverständlich brachte es auch

*) Ich muß hierbei bemerken, daß ich in allen Bearbeitungen ohne Skrupel diejenigen Wortspiele streiche, deren Pointen in der Uebertragung oder Ersetzung zu matt, oder kaum verständlich erscheinen.

die Sphäre der ganzen Handlung mit sich, daß bei Shakespeare viele anstößige Ausdrücke unterliefen, die weggelassen oder gemildert werden mußten. Vom Hörner-Thema insbesondere könnte man ein ganzes Lexikon aus den „lustigen Weibern" ausschreiben.

Meine Bearbeitung stellt im Wesentlichen eine getreue Wiedergabe des Originals mit sehr geringen Kürzungen und unbedenklichen scenischen Zusammenlegungen dar.

Das Original, die sogenannte Folio von 1623, stimmt bezüglich der Eintheilung in Akte und Scenen mit der von den Herausgebern festgehaltenen überein, mit der einzigen Ausnahme, daß die Schlußscene des vierten Akts, die doch nur eine Fortsetzung des vorher schon begonnenen Gesprächs zwischen Falstaff und Frau Hurtig bildet, offenbar nur aus Irrthum, in den fünften Akt verlegt ist.

Meine Bearbeitung weicht dagegen an zwei Stellen von der hergebrachten Akteintheilung ab. Zunächst am Schluß des zweiten Akts. Hier spielt die komische Duellscene zwischen Doktor Cajus und Sir Hugh Evans. Sie ist in zwei Scenen, die sich in unmittelbarster Zeitfolge abspielen, untergebracht; merkwürdigerweise trennt dieselbe bisher ein Akteinschnitt von einander. Ich habe denselben beseitigt und die erste Scene des dritten, somit zur letzten Scene des zweiten Akts gemacht, was sich überdies aus äußeren Gründen empfiehlt, da der dritte Akt ohnedies der längste im Stück war. — Die zweite Veränderung betrifft den allzu kurzen fünften Akt; aus rein ökonomischen Gründen habe ich die Scene zwischen Fenton und dem Wirth zum Hosenband (Akt IV, Scene 6 bei Schlegel-Tieck) aus dem vierten, an den Anfang des fünften Aktes verlegt, wohin sie auch, nach der Zeitfolge der Handlung, besser, mindestens aber ebenso gut paßt, als in den vierten Akt.

Aus dieser Erörterung ergiebt sich, wie die „lustigen Weiber" so treu und vollständig nach dem Original wiedergegeben werden können, wie wenige Stücke Shakespeare's. Die Zusammenlegung der 23 Scenen des Originals in 17 der Bearbeitung geschieht ohne jeden Zwang, so daß selbst der strengste Shakespeare-Purist hieran keinen Anstoß nehmen wird.

Will man aus Rücksicht auf die Zeit noch weiter kürzen, so

würde sich hierzu noch am ersten die Weglassung der episodischen Duellscene zwischen Cajus und Evans (Scene 3 und 4 des II. Aktes meiner Bearbeitung*) empfehlen.

Die Charaktere des Stücks bieten weniger Schwierigkeit in der Auffassung, als in der Darstellung. Fast jede Figur ist vom Dichter so scharf gezeichnet, oder aus den vorausgegangenen Historien so allgemein bekannt, daß ein Fehlgreifen in der eigentlichen Auffassung weniger zu befürchten ist.

Mit Falstaff, dem Mittelpunkt des Stücks beginnend, so beziehe ich mich auf die ausführliche Charakteristik in der Einleitung zu meiner Bearbeitung „Heinrich's IV.", und will hier nur hervorheben, wodurch sich der Falstaff unseres Lustspiels von dem Genossen des Prinzen Heinz unterscheidet. Unser natürliches Gefühl sagt uns nämlich sofort, daß der Unterschied ein sehr bedeutender sei, und bestätigt die Richtigkeit des in der gedachten Einleitung ausgesprochenen Satzes, wie unser Interesse, unsere Neigung für einen Menschen durch das Abwägen der guten, gegen die schlechten Eigenschaften bedingt wird. Dem Falstaff in „Heinrich IV." hielten wir seinen Mangel alles moralischen Fonds zu gut, weil er uns durch Witz, Intelligenz und souveräne Beherrschung aller, selbst der lächerlichsten oder gefährlichsten Lebenslagen, Ersatz dafür gab. Der Falstaff der „lustigen Weiber" dagegen lebt nur noch von dem Bodensatz, von dem vereinzelten Aufflackern seines früheren Witzes; er geht in mehrfacher Wiederholung in die mit steigender Plumpheit gelegten Fallen und verdankt seine schließliche Rehabilitirung nur der Gnade der gutmüthigen Männer und Frauen von Windsor, nicht jener Geistesgegenwart und Schlagfertigkeit, mit denen er sich einst in Eastcheap, in Shrewsbury aus der Schlinge zog und seine Beschämung sofort im Lachen der Zuhörer über seine neuen Lügen und Schwänke aufzulösen wußte. Und hierin liegt unzweifelhaft ein Fehler der Dichtung, den Gervinus vergeblich

*) Ich habe diesen Eindruck auch von der ersten Aufführung im Hamburger Thaliatheater mitgenommen.

als Intention des Dichters hinzustellen und zu rechtfertigen bemüht ist. Falstaff mochte sittlich noch so sehr verkommen, selbst sein Witz etwas trübe werden: allein aus einem wirklich geistreichen, intelligenten und über sich selbst vollkommen klaren Menschen, wie Falstaff in „Heinrich IV.", konnte nie der von Eitelkeit verblendete, geprellte Pantalon der „lustigen Weiber" werden; die Geistesgegenwart mit der er bei Shrewsbury sein Leben rettete, ist unvereinbar mit der kopflosen Feigheit, die ihn in den Wäschekorb der Frau Fluth kriechen ließ. Wenn man also auch mit Ulrici annehmen wollte, der Dichter habe absichtlich Falstaff's Charakter in dieser Richtung geändert, so gesteht dieser Kritiker selbst zu, daß hierin ein Mangel des Dramas liege, indem ein in seiner Bedeutung so gesunkener Charakter nicht mehr die Berechtigung habe, als Träger eines Stücks aufzutreten. Während aber so auf der einen Seite die Anziehungskraft seiner geistigen Eigenschaften eine bedeutend geringere geworden ist, hat auf der anderen Seite seine moralische Verwilderung bedeutende Fortschritte gemacht und zwar in das Gebiet der wirklichen Gemeinheit hinein, deren Grenzen er nur in „Heinrich IV." streifte. Er ist zum förmlichen Genossen, wenigstens zum Hehler, seiner langfingrigen Diener geworden; er hat in seinen Spitzbübereien das Chevalereske abgestreift, welches früher seinem sittlichen Verfall doch noch einigermaßen den Riegel vorschob. Wenn unser Dichter im Falstaff, wie Ulrici und Rötscher annehmen, das im Verfall begriffene Ritterthum seiner Zeit hat geißeln wollen, so ist in den „lustigen Weibern" diese Satyre doch etwas zu plump ausgefallen. Kein Wunder also, wenn uns dieser Falstaff weniger anzieht, mehr abstößt; selbst der größte Künstler und die vollendetste Darstellung würden es nicht vermögen, in uns nur annähernd jenes Interesse, jene schrankenlose Heiterkeit hervorzurufen, die der dicke Ritter aus „Heinrich IV." erweckt. Hätte man diesen nicht gekannt, so möchte der Falstaff der „lustigen Weiber" immerhin als eine beachtenswerthe Schöpfung der komischen Muse passiren; allein leider können wir uns einmal des so naheliegenden Vergleichs nicht entschlagen.

Im Spiel suche der Künstler den Falstaff aus „Heinrich IV." soweit festzuhalten, als dies mit dem Gang der Handlung in den

„lustigen Weibern“ eben vereinbar ist. Er hat aber dabei im Wesentlichen den Uebergang aus jener vorwiegend humoristischen, subjektiv komischen, in eine mehr lächerliche, objektiv komische Rolle zu vollziehen. In letzterer Beziehung möge der Darsteller möglichst mildern; durch Outriren würde die ganze Figur noch tiefer sinken, und es damit vollkommen unmöglich werden, den einzelnen und mitunter brillanten Stellen ihre Wirkung zu sichern, in welchen noch der alte Geist und Humor zu Tage treten. Am Schluß insbesondere, nachdem Falstaff merkt, daß ihm nichts Schlimmes mehr droht, auch die allgemeine Aufmerksamkeit durch Anna's Entführung abgelenkt worden ist, muß er sich von seiner tiefen Niederlage wenigstens mimisch zu erholen und, insbesondere den lustigen Frauen gegenüber, im stummen Spiel eine kordiale, scherzhafte Haltung wieder zu gewinnen suchen. Um ihm dies zu erleichtern, habe ich aus der alten Quartausgabe von 1602 zwei Verse in den Text aufgenommen, wodurch Frau Fluth wegen Rückgabe des Geldes ein gutes Wort für ihn bei ihrem Manne einlegt. — Die Rolle wird überhaupt bei guter Darstellung sich immer noch als eine wirkungsvolle und dankbare erweisen und wenn sie nicht gleichen Erfolg wie in „Heinrich IV.“ erreicht, und der Verschiedenheit in der Anlage beider Stücke gemäß auch nicht erreichen kann, so ist sie dafür auch soviel leichter zu spielen, namentlich da Falstaff es in der Hauptsache mit bürgerlichen Elementen zu thun hat, denen gegenüber er nur den leutseligen, herablassenden Ritter herauszukehren braucht.

Nächst Falstaff begegnen wir in dem Friedensrichter Robert Schaal einem alten Bekannten. Auch dieser Charakter entspricht der Anlage in „Heinrich IV.“ nicht vollständig. Nur in einzelnen Stellen tritt die alte Beweglichkeit, Geschwätzigkeit und Prahlerei mit nie begangenen Sünden und Thaten in früherer Weise hervor. Dagegen ist ein anderes gravitätisch-komisches Moment in das Charakterbild eingetreten: der auf Amt, Adel und Wappen lächerlich-stolze Landedelmann*). In „Heinrich IV.“ ist Schaal

*) Wenn die Annahme gegründet ist, daß Shakespeare in dem Schaal der „lustigen Weiber“ einen alten Feind, den Sir Thomas Lucy aus Charlecote bei Stratford, persifliren wollte, um sich für die Härte zu

nicht bloß Falstaff, sondern sogar dessen Bedienten und Pagen gegenüber unterthänig und lächerlich-höflich; ja mit seinen eigenen Dienern steht er nichts weniger, als auf Respektfuß. Der Schaal der „lustigen Weiber“ dagegen fühlt sich in seiner Würde als Friedensrichter und Mitglied der Gentry nicht bloß den Bürgern, sondern sogar Falstaff gegenüber, dem er entgegen zu treten wagt, — eine Haltung, die durch seinen Schatten Schmächtig noch mehr Relief erhält. — Schaal bezeichnet sich selbst im Stück als achtzigjährig; er kann somit als etwas älter, wie in „Heinrich IV.“ dargestellt werden, im Uebrigen ganz „das Männchen, das man nach dem Essen aus einer Käserinde verfertigen könnte“. Der Darsteller wird nach diesen Andeutungen dem Schaal aus „Heinrich IV.“, auf dessen dort gegebene Charakterschilderung ich mich im Uebrigen beziehe, ein etwas anderes Kolorit zu geben wissen, das der komischen Gesammtwirkung keinen Eintrag thut, vielleicht sogar die Figur, in der Mischung von Gravität und Albernheit, noch lächerlicher erscheinen läßt.

Um mit den alten Bekannten aus „Heinrich IV. und V.“ vorerst aufzuräumen, möge hier gleich das liederliche Kleeblatt Pistol, Bardolph und Nym Erwähnung finden, deren Charaktere, wenn sie gleich weniger zur Geltung gelangen, als in jenen Historien, in gleicher Weise fortentwickelt und also auch darzustellen sind. Sie noch niedriger sinken zu lassen, als in „Heinrich V.“, wo sie bereits Lautenkasten und Kohlenschaufeln stahlen, war nicht gut möglich. Bardolph hebt sich indessen gegen Pistol und Nym gewissermaßen noch vortheilhaft ab, indem er sich, des Dienstes entlassen, als Küfer nützlich macht und dabei seinem Herrn jene stumpfe Anhänglichkeit des alten Hundes bewahrt, die auch in beiden „Heinrichen“ den einzigen Lichtstrahl in dieses mit Sekt getränkte Charakterbild wirft. — Der Page Robin kommt wenig zur Geltung; er ist harmloser geworden, kann übrigens wie in „Heinrich IV.“ gehalten werden und muß sich im stummen Spiel möglichst zur Geltung zu bringen suchen.

---

rächen, mit der dieser an ihm einen jugendlichen Wildfrevel verfolgte, so ist auch anzunehmen, daß unser Dichter diese Veränderung in der Charakteristik des früheren Schaal absichtlich vorgenommen hat, nicht daß ihm, wie bei Falstaff, das Charakterbild einigermaßen mißlungen sei.

Zu den Originalcharakteren des Stückes übergehend, ist vorerst Schaal's jüngerer Vetter Schmächtig hervorzuheben. Wenn ich auch nicht so weit gehe, wie Kurz, der hierin eins der größten Meisterstücke sieht, welches die komische Muse jemals geschaffen habe, so erblicke ich darin jedenfalls eine meisterhaft gezeichnete komische Figur, deren Wiedergabe nur ein sehr gebildeter Komiker gerecht zu werden vermag. Die herkömmliche, auch in die gleichnamige Oper übergangene Maske des Theater-Einfaltspinsels reicht hier nicht aus und kann die Feinheiten der Zeichnung nur verwischen. Der Künstler muß in Figur, Kleidung, Haltung, Sprache, Benehmen ein geschlossenes und scharf individualisirtes Charakterbild des Krautjunkers aus der Elisabethischen Zeit vorzuführen wissen. Schmächtig ist, wie schon der Name sagt, mager und unansehnlich; er hat, wie ihn sein Diener Simpel beschreibt, „nur so ein kleines, dünnes Gesichtchen und ein zimmtfarbenes Bärtchen". In den ländlichen, rohen Beschäftigungen und Vergnügungen aufgewachsen, sind ihm die Formen der gebildeten Geselligkeit absolut fremd. Die naive Bewunderung für seinen Vetter und Leitstern Schaal kennzeichnet die Stufe seiner Intelligenz. Nüchtern ziemlich feige, prügelt er sich gleichwohl tüchtig herum, wenn er betrunken ist. Diese Persönlichkeit wird nun auf Schaal's und Evan's Betreiben zur Werbung um die schöne, gebildete Anna Page gedrängt, in welcher Situation die Rolle den Höhepunkt ihrer Lächerlichkeit erreicht. Als einfaches Geschäft eingeleitet, wird Schmächtig allmählich wirklich verliebt und stößt bei den unpassendsten Gelegenheiten seine Liebesseufzer aus. Der komische Unmuth des um Anna's Besitz Geprellten schließt die Rolle harmonisch ab. Man sieht, wie dieselbe eine tüchtige Chargirung vertragen kann; nur lasse man sie nicht zu tief sinken. Man halte fest, daß Schmächtig ein wohlhabender Landedelmann ist, der sich, trotz aller Unselbstständigkeit und Verlegenheit, als solcher fühlt. — Die Kleidung sei geschmacklos in Schnitt und Farbe, wie beim Landbewohner, der sich für die Stadt besonders herausputzt; allein sie sei nicht geradezu possenhaft-phantastisch. — Schmächtig kann als ziemlich jung, etwa Mitte der Zwanziger, höchstens als Dreißiger dargestellt werden.

Zwei weitere, herrlich gezeichnete komische Charaktere sind der

französische Doktor Cajus und der Walliser Pfarrer Sir Hugh Evans*), wenn auch bei beiden Rollen die komische Wirkung zum großen Theil auf Rechnung ihrer sprachlichen Purzelbäume kommt. — Der Doktor Cajus ist ein glänzendes Beispiel von Shakespeare's Talent, aus der Beobachtung einzelner Individuen gleich die Züge herauszufinden, welche die ganze Gattung, oder hier die ganze Nation, charakterisiren. Jahrhunderte sind seitdem verflossen, aber ein so gelungenes, typisches, heute noch gültiges Bild des Franzosen im Ausland, hat noch kein Schriftsteller wieder erreicht. Selbstgefälligkeit, Eitelkeit, rastlose Beweglichkeit, jähzorniges Aufbrausen, dabei aber auch persönlicher Muth, bilden die Grundeigenschaften unseres Doktors. Der Künstler darf ihn durchaus nicht als einen gewöhnlichen Charlatan oder Quacksalber darstellen; wir hören im Stück, daß ihn Frau Page in der Bewerbung um Anna begünstigt, weil er viel Geld und viel Einfluß bei Hofe habe. — Seine Kleidung sei rein französisch und von etwas geckenhafter Eleganz. Die Rolle muß in ihrer sprachlichen Korruptheit vorzüglich eingeübt werden und bildet dann eine höchst dankbare Aufgabe. Cajus wird am besten im späteren Mannesalter dargestellt, wodurch seine hitzige Bewerbung um die schöne Anna und die Wuth auf den seinen Rivalen Schmächtig unterstützenden wälschen Priester ein noch ergötzlicheres Relief erhält.

Mit gleicher Originalität ist die Rolle des walliser Priesters und Magisters Evans gezeichnet. Er bildet den vollkommensten Gegensatz zu dem Sprudelkopf Cajus. Vom Geistlichen nach unseren Begriffen ist geradezu nichts in der Rolle zu finden, die Satyrverkleidung am Schluß ist vielmehr eine Parodie auf seinen Stand. Es waren eben andere Zeiten; die Cajus leben noch, die Evans sind ausgestorben. Er ist für materielle Genüsse sehr empfänglich, wie sein Landsmann Fluellen in „Heinrich V." Viel Wissen quält ihn nicht; man fühlt durch, wie seine lateinischen Kenntnisse nicht allzuhoch über denen seines Schülers Wilhelm stehen. — Die Rolle muß scharf individualisirt und mit etwas hölzernen, barocken Manieren gespielt werden. Vor der Duellscene mit Doktor Cajus

*) Der Titel „Sir" ward der niederen Geistlichkeit zu Shakespeare's Zeiten beigelegt.

offenbart er eine ziemlich große Zaghaftigkeit, und doch fühlt man, daß er sich in Gegenwart der Zeugen nicht lächerlich machen, sondern seinen Mann stehen würde. Der Pfarrer dürfte als Mann in den besten Jahren darzustellen sein; seine geistliche Kleidung steigert den komischen Kontrast gegen seine weltliche und barocke Haltung.

Wie schon bemerkt, beruht die komische Wirkung beider Rollen hauptsächlich in ihrer Sprache und Ausdrucksweise. Evans ist als Walliser, die nicht etwa einen englischen Dialekt, sondern eine vollkommen selbstständige Sprache reden, ebenso gut Ausländer in England, als Cajus. Mischt Evans auch keine gälischen Worte ein, wie Cajus französische, so ist doch im Uebrigen das Prinzip, nach welchem beide Rollen übertragen und recitirt werden müssen, ganz dasselbe. Bei Evans so wenig wie bei Cajus, haben wir es mit eigentlichen Dialektrollen zu thun. Beide müssen das Korrupte, durch Aussprache, Accent und Satzbildung ihres heimathlichen Idioms gefärbte Deutsch des Ausländers sprechen, allerdings in verschiedenen Graden der Fertigkeit, da Evans jedenfalls einen größeren Wörterreichthum besitzt, als der französische Doktor, wenn er auch in der Verstümmelung und seltsamen Anwendung der einzelnen Worte fast weiter geht, als jener. Bei Doktor Cajus hat nun der Uebersetzer weit mehr Anhaltpunkte für eine entsprechende Wiedergabe des englischen Originals; er hat nur einfach den Jargon des deutschredenden Franzosen nachzuahmen, welcher auf unserer Bühne längst eingebürgert ist. Bei der Uebertragung der Evansrolle existiren solche Anhaltpunkte nicht, da wir keine deutschsprechenden Walliser zum Vorbild nehmen können; hier bleibt also dem Uebersetzer ein großer Spielraum für Auffindung einer fremdartigen Ausdrucksweise, die auf uns Deutsche möglichst die gleich charakteristische und zugleich komische Wirkung ausübt, wie Evans' gebrochenes Englisch auf die Engländer. Nach meinem Gefühl hat Baudissin's Uebersetzung, der ich folge, auch in dieser Rolle den richtigen Ton getroffen*). Nur an einer Stelle bin ich prinzipiell abge-

*) H. Kurz, in der Einleitung zu seiner neuen Uebersetzung dieses Stücks, entwickelt gleiche Grundsätze, läßt jedoch nebenbei die Anwendung dialektisch gefärbter Ausdrücke zu und scheint mir dann in der Praxis

wichen, im letzten Akt nämlich, wo Evans, als Satyr verkleidet, sich an dem Feendialog betheiligt. Daß er hierbei ein grammatisch richtiges Englisch spricht, hat nichts Auffallendes, da der Dialog vorher eingeübt wurde; allein die Eigenthümlichkeiten seiner harten Aussprache (t für d, p für b) kann und darf er auch hier nicht verläugnen. Daß solches auch die Absicht des Dichters gewesen, liegt in Falstaff's Worten:

Behüte Gott mich vor dem wälschen Elfen.

Falstaff hat also den wälschen Dialekt durchgehört.

Vorstehendes wird den Darstellern genügende Anhaltpunkte für die sprachliche Färbung der Cajus- und der Evans-Rollen bieten. Sie müssen aber hierbei viel vom Eigenen hinzuthun, da die Uebersetzung unmöglich Laut und Accent so scharf bezeichnen kann, um einer feinen und konsequenten sprachlichen Durcharbeitung in der Darstellung selbst entbehren zu können. Geistreiche, sprachgewandte Schauspieler werden vielleicht noch Besseres und Originelleres an die Stelle zu setzen wissen, statt pedantisch am Wortlaut der Uebersetzung festzuhalten; nur über die oben entwickelten Prinzipien mögen sie nicht hinausgehen, sich vor Allem hüten, in die Rollen, insbesondere die des Evans, einen bestimmten deutschen Dialekt hineinzubringen.

Den drei köstlichen Figuren des Schmächtig, Cajus und Evans reiht sich würdig der Wirth zum Hosenband an, eine Rolle, die allerdings zunächst auf dem Gebiet der subjektiven Komik liegt und erst am Schluß zur eigentlichen Lächerlichkeit herabsteigt. Wir haben es hier zweifelsohne mit der Kopie einer zu Shakespeare's Zeiten bekannten Persönlichkeit dieser Gattung zu thun. Der Wirth ist das Urbild des Schwadroneurs. Er hält sich selbst für ungemein witzig, weil er, ähnlich wie Pistol, der bombastischen Theatersprache von

---

von dieser Ausnahme einen allzu weit gehenden Gebrauch zu machen, so daß die Rolle in Wirklichkeit eine, wenn auch unbestimmte dialektische Färbung erhalten hat. Ich habe umgekehrt in der Baudissin'schen Uebersetzung noch manche untergelaufenen Anklänge an den süddeutschen Dialekt beseitigt, obgleich dieselben dort nur Ausnahmen bildeten und im Wesentlichen das oben für die Evansrolle entwickelte Prinzip des „Radbrechens unserer Sprache durch einen Ausländer unbestimmter Herkunft" der Uebersetzung bereits zu Grunde gelegt ist.

Shakespeare's Vorgängern und Rivalen, fremdartige Wörter und seltsame Titulaturen abgelernt hat, mit denen er fortwährend um sich wirft. Er ist, wie dies häufig bei gutsituirten Gastwirthen kleinerer Orte zu finden, von seiner Kundschaft verzogen; man gestattet ihm Vertraulichkeiten, die er dann mißbraucht, so namentlich Evans und Doktor Cajus gegenüber in der Duellscene*). Mit letzterem erlaubt er sich auch den wirklich wohlfeilen Witz, ihn, den sprachunkundigen Ausländer, zur Anwendung von englischen Ausdrücken zu verleiten, die einen ganz anderen Sinn haben, als er dem Doktor angegeben. Wie er aber im ganzen Stück andere Leute zu hänseln und zu foppen sucht, findet er schließlich seine gerechte Strafe, indem er selbst von den vorgeblichen deutschen Dienern eines angeblichen Herzogs um seine Pferde geprellt wird. Der tiefste Fall von der souveränen Selbstgefälligkeit des Schwadroneurs, bis zur unmännlichen, trostlosen Verzweiflung über diesen materiellen Verlust, bildet den drastischen Abschluß der trefflich gezeichneten Rolle. — Der Wirth muß wohlbeleibt, mit einem weingerötheten Vollmondsgesicht dargestellt werden, in dem Selbstgefälligkeit und Wichtigthuerei ihren Sitz aufgeschlagen haben.

Das eigentliche bürgerliche Element der Komödie vertreten die Gatten der lustigen Weiber, die Herren Page und Fluth. **Page** ist gutmüthig, behäbig, fast phlegmatisch; seine Abneigung gegen den Kavalier-Schwiegersohn Fenton und die Begünstigung von Schmächtig's Werbung lassen ihn als eine ziemlich prosaische, idealen Erwägungen unzugängliche Persönlichkeit erscheinen. Er ist der gemüthliche Spießbürger des sechszehnten Jahrhunderts. Allen Aufregungen Feind, schickt er sich schließlich in Alles, auch in den oktroyirten Schwiegersohn. — Ganz sein Gegensatz ist der heißblütige, jähzornige, mißtrauische, stets aufgeregte **Fluth**. Während dem Page jeder Zweifel an der Treue seiner Frau geradezu lächerlich erscheint,

---

*) Charakteristisch für die Flüchtigkeit, mit der Shakespeare dieses Lustspiel schrieb, ist insbesondere der Umstand, daß Evans und Cajus sich wiederholt zur Rache am Wirth vom Hosenband verbinden, schließlich aber diesen Vorsatz nicht bloß ganz vergessen, sondern dem Wirth sogar (A. IV, Sc. 4 d. Bearb.), durch ihre Warnungen bezüglich des deutschen Herzogs, noch einen Dienst zu leisten suchen.

wird Fluth in seiner Eifersucht stellenweise zur Karrikatur, bis schließlich seine Heilung gelingt, und er reuig unter den Scepter seines lustigen Weibes zurückkehrt, nachdem er sein Müthchen an Falstaff gehörig gekühlt hat. — Page ist im reiferen, Fluth im jüngeren Mannesalter darzustellen.

Simpel und Rugby sind zwei komische Dienerrollen; der erstere ein dummer Bauerntölpel, wie er in Schmächtig's Dienst paßt, der letztere ein guter, blöder, dienstwilliger Junge.

Der Rolle des Liebhabers Fenton erwähne ich absichtlich zuletzt, weil sie durch ihren mehr idealen Inhalt im Kontrast zu den übrigen Männerrollen des Stücks steht, die nur dem Gebiet der Komik, oder des Alltagslebens angehören. Fenton ist, im direktesten Gegensatz zu dem Krautjunker Schmächtig, der geborene Edelmann. In der lustigen Gesellschaft Prinz Heinrich's hat er sein Vermögen beschädigt; Page's Reichthum war der erste Anlaß, seine Augen auf Anna zu werfen. Allein die offene Weise, in der er dies selbst eingesteht, (A. III, Sc. 3 d. Bearb.), läßt über den Umschlag seiner Gefühle in wahre, uneigennützige Liebe keinen Zweifel. Fenton erinnert etwas an Bassanio. Seine Sprache ist einfach und warm, die Ausdrucksweise edel und gewählt. Die Fenton-Rolle ist die einzige in diesem, fast ganz in Prosa geschriebenen Stück, welche, mit Ausnahme einiger an die Hurtig gerichteten Reden, nur in Versen geschrieben ist, ein charakteristisches Zeichen, nach welchen Criterien unser Dichter bei der Wahl der gebundenen und ungebundenen Rede verfuhr. — So wenig umfangreich auch die Fenton-Rolle ist, so bedarf sie doch der Darstellung durch einen gewandten und tüchtigen Liebhaber, um in Haltung und Sprache den Abstand seiner höheren Stellung und feineren Bildung, im Vergleich zu der übrigen Gesellschaft, umsomehr hervortreten zu lassen.

Zu den Frauenrollen übergehend, begegnen wir zuerst unserer alten Freundin, Frau Hurtig, zur verwittweten Haushälterin des Dr. Cajus metamorphosirt. Lebensstellung und Beschäftigung sind äußerlich etwas ehrbarer geworden, als im wilden Schweinskopf in Eastcheap, allein die Grundlage des Charakters ist genau dieselbe geblieben; ich wenigstens vermag nicht, mit Gervinus, zu finden, daß ihr Charakter wesentlich verschieden gezeichnet sei.

Was bei Falstaff, und einigermaßen auch wohl bei Schaal, gesagt werden kann, daß nämlich ihre Charakterbilder in den „lustigen Weibern" nicht auf gleicher Höhe wie in den Historien gehalten seien, das gilt durchaus nicht von Frau Hurtig. Es ist ein unübertreffliches Bild einer, im Grunde gutmüthigen, geschwätzigen Kupplerin und Botenläuferin, in der berechnende Schlauheit und natürliche Albernheit fortwährend um den Sieg streiten. Sie verspricht jedem Freier, natürlich gegen gute Belohnung, einen Einfluß auszuüben, den sie theils wirklich zu besitzen glaubt, theils den Freiern vorspiegelt, während doch Anna in Auswahl ihres Liebsten vollkommen selbstständig ist. Ueber sich selbst und ihre wirklichen Absichten nie im Reinen, der Zweideutigkeit ihres Thuns vollkommen unbewußt, wird sie von jedem auf einander folgenden Eindruck hin und her geworfen, und läßt sich von Allen zu Allem brauchen. — Sie wird am Besten etwas über das mittlere Alter hinaus dargestellt; eine komische Alte findet hier ein höchst dankbares Feld.

Die Heldinnen des Stücks sind die beiden lustigen Weiber, Frau Page und Frau Fluth, welche die innigste Freundschaft verbindet. Shakespeare hat in ihnen der tüchtigen, bürgerlichen Hausfrau seiner Zeit ein glänzendes Denkmal errichtet. Ohne besonderen idealen Anflug steckt in diesen beiden kerngesunden Naturen ein solcher Fonds echter Weiblichkeit, wie der Dichter damit manche seiner Idealgestalten kaum reicher ausgestattet hat. Verführung ist ihnen ein Gedanke, mit dem nicht einmal ihre Phantasie gespielt hat; die eheliche Treue ist ihnen so etwas selbstverständliches, daß die bloße Möglichkeit ihrer Verletzung nur scherzhaft zur Erörterung gelangt. Je sicherer sie sich aber auf dem Boden ihrer Ehrbarkeit fühlen, um so unbekümmerter überlassen sie sich der muthwilligsten Heiterkeit, als es gilt, das lächerliche Attentat Falstaff's auf ihre Ehre und ihrer Männer Geldbeutel zu züchtigen. Und als ihnen dabei unvermuthet der eifersüchtige Gatte der Frau Fluth in die Quere kommt, verlieren sie weder Geistesgegenwart noch Humor, sondern nehmen dessen Bestrafung und Heilung ohne Weiteres mit in ihr Programm auf.

Soweit sind beide Frauen geistig ganz gleich angelegt. Die individuellen Unterschiede treten nur darin hervor, daß Frau Page,

bereits Mutter einer erwachsenen Tochter, als die Aeltere mehr die Helferin und Rathgeberin spielt, im Uebrigen aber die Durchführung der Intrigue selbst ihrer jüngeren und noch viel ausgelasseneren Freundin, Frau Fluth, überläßt. Obgleich deren Mann von ihr sagt, sie sei nicht jung, so wird sie doch als eine reizende, schelmische junge Frau von 25 bis höchstens 30 Jahren darzustellen sein, Frau Page etwa 10 Jahre älter. Daß letztere für ihre, äußeren Rücksichten entsprungene Begünstigung des Dr. Cajus in der Bewerbung um Anna, schließlich auch noch eine kleine Beschämung zu erleiden hat, ist ganz in der Ordnung; sie fügt sich indeß, wie ihr, allen Aufregungen abholder Gatte, mit gutem Humor in das Unabänderliche. Es ist überhaupt charakteristisch für das Stück, daß jeder Einzelne, der fehlt oder sich lächerlich macht, seine entsprechende Strafe erhält, wodurch es sich sehr vortheilhaft von manchen anderen Shakespeare'schen Lustspielen unterscheidet.

Anna Page ist eine normale jugendliche Liebhaberin, mit einem kleinen Hang zur Schelmerei, den sie von der Mutter geerbt hat. Mit Fenton repräsentirt sie das ideale Element der Komödie, ihm in Sprache, Haltung, Bildung ebenbürtig.

Werfen wir hiernach einen Blick rückwärts in die Fülle der köstlichen Charakterbilder, insbesondere den verschwenderischen Reichthum an originellen komischen Elementen, welche die Mängel der Komposition und den Ausfall beim Falstaff-Charakter reichlich aufwiegen, so darf man in der That einer guteinstudirten Darstellung das beste Prognostikon auf Erfolg stellen. Wie sich aber Shakespeare hier als unübertroffener Meister in der Charaktererfindung und Individualisirung bewährt, so muß diese Meisterschaft auch in der Darstellung ihren Reflex finden, wenn diese wirken soll. Hier handelt es sich nicht darum, hergebrachte komische Theatermasken vorzuführen, sondern es muß, gerade in der unglaublichen Fülle der komischen Gestalten, auf's Schärfste individualisirt werden. Und wenn auch die objektive Komik, die Lächerlichkeit der Gestalten, ökonomisch das Uebergewicht hat, darf das tolle Lustspiel doch nicht die Grenzen gegen die Posse überschreiten, selbst nicht im letzten Akt; die Mängel der Komposition würden dadurch eher hervorgehoben, als gedeckt werden.

Ueber die Scenirung sind nicht viele Worte zu verlieren; ich habe den Schauplatz mitunter verlegt, um dieselbe noch zu vereinfachen. Eine besondere Aufmerksamkeit erfordert nur der Windsor-Park in der Schlußscene. Da die vorgesetzte kleine Scene zwischen Fenton und dem Wirth nur eine ganz kurze Bühne erfordert, so bedarf es zur Verwandlung nur des Aufziehens des Zwischenvorhangs, und überhaupt kommen im Stück keine Scenenwechsel vor, welche nothwendig durch den Fall der Zwischengardine gedeckt werden müßten. Ich rathe, deren Anwendung überhaupt bei den Shakespeare'schen Lustspielen ganz zu vermeiden und bei den ernsteren Stücken möglichst einzuschränken.

Der Windsor-Park im letzten Akt bedarf einer sehr tiefen Bühne. Die Eiche Herne's gehört mehr in den Vordergrund, das Treiben der Feen und Falstaff's Bestrafung mehr in den Hintergrund. Nach Beendigung dieser Prozedur laufen die Feen davon, sammeln sich jedoch allmählich wieder im Gebüsch des erhöhten Hintergrundes, malerisch gruppirt und mit ihren Fackeln und Lichtern den Mond in Erleuchtung des Schauplatzes unterstützend. Der Schlußprospekt kann das alte Schloß Windsor, vom Mondlicht bestrahlt, über die Bäume des Parks hervorragend, darstellen.

Die Trachten sind die der Elisabethischen (Shakespeare'schen) Zeit, in der freien Anwendung, die das Lustspiel gestattet. Was Falstaff's Kopfschmuck im letzten Akt betrifft, so war er eigentlich für die Intrigue überflüssig; er gehört aber einmal zum Inventar des Stücks und muß somit beibehalten werden. Ueber die Kleidung einzelner Persönlichkeiten ist an den betreffenden Stellen bereits das Nöthige gesagt.

Lehrreiche ästhetische Abhandlungen über dieses Lustspiel finden sich insbesondere in dem bekannten Werk Ulrici's; demnächst bei Kreyßig und Gervinus. Auch die Einleitungen von Delius in seiner Textausgabe, sowie von A. Schmidt und Herm. Kurz in den neuen Schlegel-Tieck'schen und Bodenstedt'schen Uebersetzungswerken sind sehr interessant und lehrreich. Kurz insbesondere hat, wie schon seine Aufsätze im Shakespeare-Jahrbuch (siehe insbesondere seinen Aufsatz im IV. Band des Jahrbuchs, S. 247 u. ff., über die „Wildderersage") bezeugen, nicht bloß sehr eingehende Studien

über alle mit dieser Komödie zusammenhängenden litterarischen und geschichtlichen Fragen gemacht, sondern in der gedachten Einleitung auch viele treffenden Bemerkungen über die Charaktere des Stücks und die philologischen Controversen, zu denen die Uebersetzung Anlaß giebt, niedergelegt. Die Schmidt'sche Einleitung zeichnet sich dagegen wiederum durch ihre geistreiche Polemik gegen die Hypothesen- und Konjekturenjäger aus und giebt, trotz ihrer Kürze, eine erschöpfende Darstellung der Quellen, denen Shakespeare bei dieser Komödie Verschiedenes entlehnt hat. In dieser Beziehung ist auch R. Genée's Abhandlung in seinem Werke über Shakespeare (Hildburghausen 1872), sehr lehrreich und interessant.

Gedruckt bei J. C. C. Bruns in Minden.

8